Musikalisch-dramatische Parallelen

Von

Hans von Wolzogen

Musikalisch-dramatische Parallelen

Beiträge
zur
Erkenntnis von der Musik als Ausdruck

Von

Hans von Wolzogen

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel
1906

„Nun besteht aber der ganze Effekt der Musik (als schöner und nicht bloß angenehmer Kunst) darin, die innern Bewegungen des Gemüts durch analogische äußere zu begleiten und zu versinnlichen. Da nun jene innern Bewegungen (als menschliche Natur) nach strengen Gesetzen der Notwendigkeit vor sich gehen, so geht diese Notwendigkeit und Bestimmtheit auch auf die äußern Bewegungen, wodurch sie ausgedrückt werden, über; und auf diese Art wird es begreiflich, wie vermittelst jenes symbolischen Aktes die gemeinen Naturphänomene des Schalles (wie des Lichtes) an der ästhetischen Würde der Menschennatur partizipieren können. Dringt nun der Tonsetzer in das Geheimnis jener Gesetze ein, welche über die innern Bewegungen des menschlichen Herzens walten, und studiert er die Analogie, welche zwischen diesen Gemütsbewegungen und zwischen äußern Erscheinungen stattfindet, so wird er aus einem Bildner gemeiner Natur zum wahrhaften Seelenmaler. Er tritt aus dem Reiche der Willkür in das Reich der Notwendigkeit ein und darf sich, wo nicht dem plastischen Künstler, der den äußern Menschen, doch dem *Dichter*, der den innern zu seinem Objekte macht, getrost an die Seite stellen."

(*Schiller.*)

Einleitung.

Die unserer Betrachtung voraufgehenden Worte Schillers sind vor mehr als 100 Jahren (1794) geschrieben worden, veranlaßt durch die Dichtungen Matthissons, in einem Vergleiche zwischen Poesie und Landschaftsmalerei.

Die dort auftauchende „Musik“ hauchte dem Dichterwort eine Prophetenstimme ein. Wir glauben heute darin Wahrheiten verkündet zu hören über ein „Kunstwerk der Zukunft“, das inzwischen zum Leben kam.

Ein halbes Jahrhundert mußte vergehen, da stand der unsterbliche Geist Schillers, wenn wir ihn gegenwärtig denken bei allen Schicksalen seiner deutschen Kunst, nicht mehr vor Matthissons poetischen Landschaftsbildern, sondern vor dem künstlerischen Menschentum des Tannhäuser.

Nicht lange danach schrieb der Schöpfer des Tannhäuser, der „Musiker“, die folgenden Sätze, die manchem nun wie Inspirationen des ahnungsreichen Geistes aus dem vorigen Jahrhundert klingen mögen:

„Ich war von nun an, in bezug auf alle meine dramatischen Arbeiten, zunächst Dichter, und erst in der vollständigen Ausführung des Gedichtes ward ich wieder Musiker. Allein ich war ein Dichter, der des musikalischen Ausdrucksvermögens für die Ausführung seiner Dichtungen sich im voraus bewußt war; ich hatte dieses Vermögen soweit geübt, daß ich meiner Fähigkeit, es zur Verwirklichung einer dichterischen Absicht zu verwenden, vollkommen inne war und auf die Hilfe dieser Fähigkeit beim Fassen dichterischer Entwürfe nicht nur sicher rechnen, sondern in

dem Wissen hiervon diese Entwürfe selbst freier nach dichterischer Notwendigkeit gestalten konnte, als wenn ich sie mit besonderer Absicht für die Musik gestaltet hätte. Zuvor hatte ich die Fähigkeit des musikalischen Ausdrucks mir in der Weise angeeignet gehabt, wie man eine Sprache erlernt. Ich hatte sie jetzt inne wie eine wirkliche Muttersprache; in dem, was ich kundzugeben hatte, durfte ich nicht mehr um das Formelle des Ausdrucks sorgen: er stand mir zu Gebote, ganz wie ich seiner bedurfte, um eine bestimmte Anschauung oder Empfindung nach innerm Drange mitzuteilen. Das in der musikalischen Sprache Auszudrückende sind nun aber einzig Gefühle und Empfindungen; sie drückt den von unserer, zum reinen Verstandesorgan gewordenen Wortsprache abgelösten Gefühlsinhalt der rein menschlichen Sprache überhaupt in vollendeter Fülle aus. Was somit der absoluten musikalischen Sprache für sich unausdrückbar bleibt, ist die genaue Bestimmung des Gegenstandes des Gefühls und der Empfindung, an welchem diese selbst zu sicherer Bestimmtheit gelangen. Die ihm notwendige Erweiterung und Ausdehnung des musikalischen Sprachausdrucks besteht demnach im Gewinne des Vermögens, auch das Individuelle, Besondere, mit kenntlicher Schärfe zu bezeichnen, und dieses gewinnt sie nur in ihrer Vermählung mit der Wortsprache." (Ges. Schr. IV. 386 ff.)

„Ohne von der dichterischen Absicht bedingt zu werden, hat der absolute Musiker bisher auch bereits sich eingebildet, mit Gedanken oder Kombinationen von Gedanken zu tun zu haben. Wenn schlechtweg musikalische Themen „Gedanken" genannt wurden, so war dies eine gedankenlose Anwendung dieses Wortes. Die Musik kann nicht denken; sie kann aber Gedanken verwirklichen, d. h. ihren Empfindungsgehalt als einen vergegenwärtigten kundtun. Dies kann sie aber nur, wenn ihre eigene Kundgebung von der dichterischen Absicht bedingt ist."

„In der Melodie wird der dichterische Gedanke zum unwillkürlich ergreifenden Gefühlsmomente, wie das musikalische Gefühlsvermögen in ihr die Fähigkeit gewinnt, sich bestimmt und

überzeugend als scharf begrenzte, zu plastischer Individualität gestaltete menschliche Erscheinung kundzugeben."

„Das musikalische Motiv, in das — sozusagen vor unsern Augen — der gedankenhafte Wortvers eines dramatischen Darstellers sich ergoß, ist ein notwendig bedingtes; bei seiner Wiederkehr teilt sich uns eine bestimmte Empfindung wahrnehmbar mit." „Wie die Gebärde von ihrem Ursprunge, der sinnlichsten Tanzgebärde, bis zur geistigsten Mimik sich entwickelte; wie die Versmelodie vom bloßen Gedanken einer Empfindung bis zur gegenwärtigsten Kundgebung einer Empfindung vorschritt, — so wächst auch das Sprachvermögen des Orchesters, das aus beiden Momenten seine gestaltende Kraft gewann. Wenden wir diese außerordentliche, einzig ermöglichende Fähigkeit der Instrumentalsprache nun auf die Momente des Dramas an, wo sie vom Dichter nach einer bestimmten Absicht in Wirksamkeit gesetzt werden soll, so hätten wir uns nun darüber zu verständigen, woher diese Sprache die sinnlichen Ausdrucksmomente zu nehmen habe, in denen sie sich, der dichterischen Absicht entsprechend, kundgeben soll." (Ges. Schr. IV. 230. 178. 231/2.)

Wir werden dadurch hingeführt auf das musikalisch-dramatische System der „Leitmotive".

Daß sich gerade dieses mißdeutbare Wort bei uns eingebürgert hat, ist ein Unglück, wofür es nur einen zweifelhaften Trost in der Tatsache gibt, daß eben kein besseres zu finden war.

Wir sind überhaupt bei der Übertragnng musikalischer Dinge in das Gebiet der Begriffe auf mehr oder minder symbolische Notbehelfe, umschreibende Gleichnisse, andeutende Wortspiele, angewiesen. Das Leitende im Begriff des „Leitmotivs" aber verleitete nur zum Mißverständnis. Man mußte denken — wenn man es nicht schon besser wußte —, daß diese musikalische Form das logische Verständnis für die Musik von außen her durch deren sonst undurchdringliche Labyrinthe zu leiten habe.

In Wahrheit bezieht sich ganz richtig das Leitende einzig auf das dichterische Element im Kunstwerke. Die „Leitmotive" sind

streng genommen nur in der dramatischen Dichtung zu suchen. Was ihnen in der Musik entspricht, ist vielmehr der an sich rein musikalische Ausdruck eben dieser im Drama gegebenen, den Verstand durch das Drama hindurchleitenden Motive. Daneben gibt es in der Musik auch andere Motive, die nur zum Ausdruck der Stimmung oder Empfindung dienen, woraus die dramatische Äußerung, Wort oder Handlung, erst hervorgeht. Vom musikalischen Standpunkt aus bedeuten diese wie jene Motive gleicherweise nur die thematischen Ausdrucksformen, aus denen das Musikstück, hier zunächst die Szene, dann das ganze Drama, geschaffen wird. Bei der Symphonie findet dieses Schaffen eben im symphonischen Stile statt, beim Drama im dramatischen, d. h. nach den „dramatischen Leitmotiven“.

Um die Musik vor Mißverständnis möglichst zu bewahren, hätte man besser getan, den wer weiß woher zugeflogenen und von Anfang an fest eingenisteten Begriff des „Leitmotivs“ beizeiten zu ersetzen durch einen etwas vorsichtigern und verständigern, wenngleich eine vollständige Deckung von Ding und Begriff niemals zu ermöglichen war. Im Anschluß an die eben versuchte Auseinandersetzung könnte man vielleicht das Wort Ausdrucksthemen bilden wollen. Weiter ging freilich schon Franz Liszt, als er von den „Leitmotiven“ das schöne Wort sprach, daß „die Melodie gewisse Erregungen nicht nur ausdrücke, sondern darstelle“. Aber nun ist es zu spät, um kühnliche Neuerungen einzuführen, und wir mögen daher an dem bisher üblichen Worte festhalten, nur mit dem klaren Bewußtsein, daß es die Sache nicht wirklich ausdrückt, geschweige „darstellt“, sondern nur ein überkommenes Erkennungszeichen, eine „Marke“, ist, ebensogut oder ebensoschlecht wie jede begriffliche Sonderbezeichnung (Benennung) eines einzelnen „Leitmotivs“.*)

Ist nun Musik überhaupt Ausdruck, so wird sie diese ihre Eigenart auch überall bewähren, nicht allein in den verwandten

*) Weiteres hierüber enthält das „Nachwort“.

Ausdrucksformen eines einzelnen Werkes, die eben darin zu dessen Themen werden, noch einzig vor dem dichterischen Bewußtsein, das den an sich immer reflektionsfrei geschaffenen musikalischen Ausdruck in sicherer Beziehung erhält zu bestimmten poetisch-dramatischen Motiven, die eben die „Leitmotive" des dramatischen Kunstwerkes bilden.

Dieses weitere Gebiet, wo die Ausdrucksthemen eines Werkes als Ausdrucksformen der Musik überhaupt erscheinen, ist dasjenige der hier zu betrachtenden sogenannten „Parallelen".

Musik ist Ausdruck. Sie drückt Empfindungsgehalte aus. Verwandten Empfindungsgehalten entspricht verwandte Ausdrucksform.

Dies sind die unumstößlichen Grundsätze, zu denen mit der Zeit mannigfache Belege aus den Werken gesammelt wurden, die wir hier mitteilen wollen.

Daß man von verschiedenen Seiten her auf dieselbe Sache geriet, trägt dazu bei, ihren Wert zu beglaubigen und uns zu unserm Werke zu ermutigen. Auch werden, wenn einmal ausgesprochen, unsere Betrachtungen gewiß bei einer Menge musikalisch „hörender" Laien den Eindruck machen, als redeten wir von einer ihnen längst bekannten, oft schon bemerkten Sache.

Man pflegt mit vollem Recht zu sagen, jedes Werk Wagners sei wie eine Welt für sich, habe seinen, nur ihm eigenen Ausdruck, an jedem Einzelteil erkenne man sofort das Ganze, wozu es gehören müsse.

Man sieht darin, mit Goethe, gerade ein Zeichen des Genies; denn: „Nichts setzt eine stärkere Phantasie und Dichtungskraft voraus, als den Schein eines dem Stoff entsprechenden Totaltons über ein ganzes Werk zu verbreiten."

Dennoch finden wir, daß in jedem dieser so durchaus unterschiedenen Werke dieselben Einzelteile (Ausdruckformen) auftreten.

Wir sagen kurz „dieselben", meinen aber damit, genauer be-

zeichnet, folgendes: vom Gesichtspunkte des Werkes, dieser bestimmten poetischen Welt, aus betrachtet, unterscheiden sich jene Einzelteile, aber vom Gesichtspunkte der Musik, des musikalischen Ausdrucks überhaupt, betrachtet, sind sie verwandt, ähnlich, bis zur Gleichheit.

Wie jedes Werk für sich einen einheitlichen Ausdruck gefunden hat aus der Bestimmung durch die Dichtung, so haben alle Werke mitsammen ihre Ausdruckseinheit im Wesen der dramatischen Musik und aus deren Bestimmung durch das Genie ihres Meisters.

Wie ferner in jedem Werke die Einheit des Ausdrucks in den Einzelformen der sog. Leitmotive sich stilistisch bekundet, so verbindet ein Stilgesetz alle Werke durch die Einzelformen der Parallelen.

Wir haben das Stilgesetz oben genannt. Seine Bestimmtheit verdankt es dem Umstand, daß in unserm Kunstwerke die Musik nichts anderes als nur Ausdruck, Ausdruck des Empfindungsgehaltes der dramatischen Dichtung, ist.

Die Leitmotive wären nicht ohne die bestimmte Dichtung. Die Parallelen dagegen sind überall, werden uns aber erst mit Hilfe der Bestimmungen aus der Dichtung deutlicher bestimmbar. Dort also überwiegt die dichterische Bestimmung, hier der musikalische Ausdruck.

„Leitmotive“ kennt man erst, seit es musikalische Dramatik im strengen Sinne gibt. Ansätze allerdings lassen sich nachweisen für beides auch schon in früherer Kunst. (Erinnerungsmotive.) Parallelen aber hat es zu jeder Zeit gegeben, oder konnte es immer geben, denn alle Musik hat Empfindungsgehalte auszudrücken gehabt.

Es ist jedoch zu bedenken, inwiefern die Empfindungsgehalte einer nur musikalisch sich äußernden subjektiven Künstlerpersönlichkeit sich unterscheiden müssen von den Empfindungsgehalten künstlerischer (poetischer) Objekte, die der Musiker mit seinem Seelenatem erfüllt.

Sie müssen sich unterscheiden wie Lyrik und Dramatik.

Der Lyriker, obwohl im Grunde immer in derselben Sphäre, möchte in jedem Moment des Empfindens etwas Neues sagen, sich um alles in der Welt nur nicht wiederholen. Denn „immer in einer Sphäre und dennoch immer neu zu bleiben, ist das Vorrecht eines sehr großen Genies.“ Dies hatte Lessing schon gesagt, ohne zu ahnen und ahnen zu lassen, inwiefern die Neuheit in der Einheitlichkeit gerade in der dramatischen Musik der Zukunft sich bewähren würde.

Ein älterer Musiker hätte sich selbst Erfindungsarmut vorgeworfen, wenn er sich mit Bewußtsein in Melismen wiederholt hätte, die nicht lediglich konventionelle Bedeutung hatten, sondern für „musikalische Gedanken“ galten. Man nannte solche Fälle früher Autoklopie.

Parallele Ausdrucksformen als Themenbildungen wurden vielmehr mit Absicht vermieden; oder aber, wurden sie mit Absicht angewandt, so war es nur in dem Falle, daß sie ältern, verschollenen Werken entnommen und in neuere, fortlebende hinübergerettet wurden. Da erschien dann in verschiedener Sphäre das Alte wie neu.

Das letzte Beispiel dafür ist wohl noch der Nonnenchor aus dem „Liebesverbot“, der im „Tannhäuser“ als Rom-Motiv seine Unsterblichkeit gewann.

Diese gewisse Willkür, welche noch über der Notwendigkeit des Ausdrucks walten konnte, erklärt sich leicht.

In der ältern Musik war eben die Bestimmung des Gegenstandes für den Empfindungsausdruck nicht maßgebend gewesen. Dies konnte erst mit dem Siege der Dramatik stattfinden. Infolgedessen war auch die Bestimmbarkeit der Ausdrucksformen bis zur Unmöglichkeit schwierig, ohne daß der seelische Ausdruck der Musik als solcher selbst deshalb (musikalisch) unbestimmt gewesen wäre.

„Unbestimmt“ wäre der von der Poesie, den Gegenständen, nicht bestimmte Ausdruck nur dann gewesen, wenn er an sich schwach, schwank und formlos gewesen wäre, wenn er nicht ver-

mocht hätte, von Herzen zu Herzen zu dringen. Das Gegenteil dessen, was er getan! Er bewegte sich nur äußerlich mehr in gewissen, ursprünglich aus den Gebärden abgeleiteten, später mehr oder minder konventionell gewordenen Formen, die der absoluten Musik das „Bestimmte" für die Phantasie vermitteln mußten, was dem Gefühle innerlich schon ureigen war.

Sonach vermag man die Parallelen der ältern Musik im allgemeinen nur erst als formale Gleichklänge zu erfassen, nicht aber weiter durch bestimmte Beziehungen begrifflich zu erläutern. Denn dies ermöglicht uns erst das Drama, insofern es das poetische „Programm" für den musikalischen Ausdruck darbietet, oder auch die sogenannte „Programm-Musik", insofern sie gleichfalls den Empfindungsgehalt besonderer dichterischer (gleichsam dramatisch erschauter) Motive und Gegenmotive zum reinmusikalischen Ausdruck bringt. Allerdings drücken tatsächlich jene formalen Gleichklänge musikalische Gleichheiten aus, aber indem sie eben absolut musikalisch sind und bleiben, fehlt uns jede Hilfe, sie begreiflich zu machen, außer durch das wortlos musikalische Gefühl selbst oder — durch ungenügende, schiefe Wortbildungsversuche.

Um nur einige wenige Beispiele älterer Parallelen anzuführen, sei aus der klassischen Musik erinnert an Mozarts „Titus", der für die Worte: „Herrschen wäre Seligkeit!" sich des parallelen Ausdrucks bedient zu Taminos Gesange: „Ewig wäre sie dann mein!"

Die Dramatik setzt uns hierbei in den Stand, zu erklären, daß der Empfindungsgehalt, der solchen parallelen Ausdruck gewann, an beiden Stellen dichterisch charakterisiert ist durch eine enthusiastische Verbindung von Liebe und Macht: durch Liebe veredelte Macht im Falle des Götterlieblings auf dem Throne, und zur Macht, zum Besitz gelangende Liebe im Falle des Geisterschützlings im Zauberreiche.

Die romantische Musik bringt uns ein Beispiel der Natnrstimmung, mehr lyrischer Art, in den Gesängen Webers aus dem „Freischütz": „Wenn sich draußen Blätter regen" und aus der „Euryanthe": „Unter blühenden Mandelbäumen".

Hier scheint der lyrischen Empfindung des Sängers durch das verwandte Naturmotiv mittels der Phantasie nur die leise und unwillkürliche Anregung gegeben, dem musikalischen Ausdrucke den wiegenden Charakter sehnender Träumerei zu verleihen.

Nicht versagen können wir uns, hierbei zugleich daran zu erinnern, daß musikalische Parallelen Weber auch mit seinem größten Nachfolger auf dem musikalisch-dramatischen Gebiete verbinden.

So ertönte das Ringmotiv der Nibelungenmusik schon im Orchester der „Euryanthe“, dort, wo „Emmas Luftgestalt“ die Worte in den Mund gelegt werden: „Aus gifterfülltem Ring sog ich den Tod.“ (I. Akt Nr. 6.) Aber nicht der „Ring“, sondern — wenn man uns das Wortspiel erlauben will — das zauberisch „Umringende“ ist das verbindende Ausdrucksmotiv.

Viel bekannter und wohl von je schon bemerkt ist die Parallele zwischen der melodischen Phrase des Königs bei der Begrüßung Lohengrins: „So nahst du uns von Gott gesandt“ und der dreimal den „Gottgesandten“ im „Freischütz“, den Eremiten, ausdrücklich charakterisierenden musikalischen Wendung: „Wer legt auf ihn so strengen Bann?“ — „Leicht kann des Frommen Herz auch wanken“ — „Drum finde nie der Probeschuß mehr statt.“

Nicht beachtet aber ward bisher der interessante Umstand, daß auch die erste Hälfte dieser Gesangsphrase des Eremiten mit verwandtem Schlusse in der Ensemblestelle des „Lohengrin“ (Kl.-A. S. 60, 2, Takt 6—8) erklingt, wenn der König in der gleichen Beziehung auf den Helden singt: „Du hast gewahrt das Recht der Frommen.“ Der parallele Gemütsbegriff der „Frommheit“ bemächtigte sich hier sogar auch des Wortlauts, während doch die musikalische Figur nichts anderes ist als eine melodische Steigerung des Preismotivs der „Männer“: „Heil Deiner Fahrt!“

Der gemeinsame Gesamtausdruck aller dieser Stellen aber, worauf es hier allein uns ankommt, läßt sich etwa bezeichnen als ein feierliches und dabei herzliches Pathos einer Seele von geistigem Adel bei bedeutsamer eindringlicher Ansprache.

Besonders der schwungvolle Anfang, der wie mit autoritativ überlegener Sicherheit etwas Großes, Schönes, Freies einzuführen scheint, war in diesem Sinne wohlgeeignet, auch jene Rede des Hans Sachs am Schlusse der „Meistersinger“ mit einer aus dem Vorspiele bekannten Fortbildung der Meistersingermotive zum melodischen Gesang zu erheben: „Drum denkt mit Dank daran zurück.“

Es ist nicht „Zufall“, daß — zufällig — dieselbe Phrase im „Freischütz“ einmal mit demselben „Drum“ rednerisch bedeutend eingeleitet ward: „Drum finde nie — —!“ Das Zufällige liegt einzig in der gleichen Wortanwendung — hätte es besser geklungen, Weber würde ebensogern die Worte „Finde denn nie —“ im gleichen Ton komponiert haben. Was aber in jenem, anscheinend so ganz abstrakten „Drum“ intim wirksamer Gefühlsinhalt ist, dies bedeutsam Einführende einer solchen feierlich-herzlichen Ansprache, das eben ließ die Musik mit Bestimmtheit „im gleichen Tone“ sich äußern.

Denn, vergessen wir nur das nicht: wir haben es überall mit Lebensäußerungen der Musik zu tun, nicht mit künstlerischen Absichten des Musikers, und zwar auch da, wo die bewußten Momente zunehmen, und zugleich die „Parallelen“ uns erst recht bewußt werden: in der „modernen Musik“.

Aus dieser modernen Musik tritt uns Liszt mit vielen Beispielen entgegen. Die Wirkung des Gegenstandes, die poetische Anregung, die Vermittlung der Phantasie an Stelle der formalen Gewohnheit, macht sich immer entschiedener geltend.

Italien! Die sonnige Heimat der Musik! Es weht uns davon im Petrarca-Sonett (Nr. 123) „wie linder Luftzug“ entgegen; und so ertönt es genau wieder in jenem Liede „Bist du!“ zu den fast gleichen Worten: „Mild wie ein Lufthauch, ein Lufthauch im Mai!“ und bei der Wiederholung: „Klar wie der Himmel, der Himmel in Rom!“

Die Zigeuner! Ein anderes Bild! Die Heimat der Musik nicht so sehr als des „Musikanten“, der im Genie zum Musiker,

zum Heimatschaffer einer neuen Musik, werden sollte! — Es ist bekannt, daß die Weise des Liedes „Drei Zigeuner“ ihre Parallele hat im Anfang des Es-dur-Konzertes, auf dessen Thema Liszt die Worte zu singen pflegte: „Das versteht ihr alle nicht!“ Das Wesen der Zigeuner lehrt uns Liszts Schrift über dieses musikalische Wundervolk seines Geburtslandes verstehen.

Hier spielt nun schon deutlich der Gegenstand selbst als musikalische Volksweise hinein. Mehr im Geiste der freien Parallele unserer großen Dramatik wäre die verwandte Naturstimmung der feuchten Kühle eines bewegten, verfließenden Elements, wie sie tönend wird in der wogenden Begleitung zu den Worten der „Lorelei“: „Die Luft ist kühl, und es dunkelt“, und dementsprechend auch in dem Liede „Ich möchte hingehn“ zu dem Verse: „Ich möchte hingehn wie der Tau im Tal!“

Der verwandte Empfindungsgehalt fand den verwandten Ausdruck.

Dasselbe Lied enthält ein Motiv, das in der dramatischen Musik zu großer Bedeutung kommen sollte. Es ist ein Sehnsuchtsmotiv.

Ehe wir es nun hier benutzen, um von ihm in das Reich der Dramatik selbst hinübergeleitet zu werden, wollen wir darauf noch aufmerksam machen, daß sein Untergrund, der (chromatische) Aufstieg der Töne, mit eigentümlicher Einsatzwendung auch die melodischen Anfänge der beiden Lieder: „In Liebeslust, in Sehnsuchtsqual (o höre mich!)“ und: „Morgens steh ich auf und frage (kommt Feinliebchen heut?)“ charakteristisch ausdrucksvoll beherrscht.

„Ich möchte hingehn wie das Abendrot.“ Schon die Worte könnten an die im Abendglühn entschwebende Seele Isoldens gemahnen. Wenn es dann gegen den Schluß des Liedes mit tragischem Ernste heißt: „Du wirst nicht hingehn wie das Abendrot, du wirst nicht stille wie der Stern versinken“ („Versinken! Ertrinken! Unbewußt!“), dann erscheint ein Motiv im leisesten Zwischenspiele der Begleitung, das den melodischen Charakter

dieses Liedes in eine enge Plastik zusammenfaßt. Und dieses Motiv, an dieser Stelle, es ist nichts anderes als das Sehnsuchtsmotiv, woraus sich auf dem Gebiete der Dramatik ein ganzes musikalisch-dramatisches Wundergewebe, die Tristan-Musik, entspinnen sollte.

Hiermit ist schon angedeutet, daß im Liede und im Drama das parallele Motiv selbständig sich gebildet hat. Dort ward aus dem Liede das Motiv, hier aus dem Motiv das Drama. Aber in beiden Fällen war der auszudrückende Empfindungsgehalt eng verwandt. Die beiden Künstler schufen unabhängig aus der vollen Ursprünglichkeit des empfindenden Musikers, aber ihre Phantasie war vom verwandten poetischen Gegenstande bestimmt.

Diese moderne Schaffensweise brachte die beiden Künstler noch öfter im Ausdruck einander so nahe, daß es leicht ward, zu behaupten, dieses und jenes Motiv habe der eine Freund vom andern, wobei es dann nur verwirrend wirkte, daß sich mitunter sogar die Unmöglichkeit der gegenseitigen Kenntnis nachweisen ließ.

Wir erinnern an das Arbeitsmotiv der Nibelungen, das so auffällig auch in Liszts „Idealen", aus dem Thema des „Ideals" selbst hervorgegangen, den Empfindungsgehalt der Arbeit („Beschäftigung, die nie ermattet") ausdrückt, und an die zum mindesten anklingenden Glocken des Gralstempels, wie sie lange vorgeahnt den „Chorus mysticus" der Faustsymphonie feierlich ausläuten.

Dagegen beruht, wie bekannt, das Gralsmotiv im Beginne des Liedes: „Über allen Gipfeln ist Ruh'" auf der gemeinsamen Grundlage einer altkirchlichen Melodie. Doch auch in der erlösten Gralsburg, die mit diesem Motiv vor unserer Phantasie aufsteigt, ist ja „über allen Gipfeln Ruh'"! Der Empfindungsgehalt war auch hier der gleiche, und er benutzte zum Ausdruck die ihm entsprechende alte fromme Weise.

Nicht einer vom andern — beide von ein und demselben hatten die Künstler ihre Motive: vom Geiste der Musik — der Musik als Ausdruck.

Hier wollen wir nun eine Auswahl mitteilen aus der Masse der Beispiele, die uns zu Gebote stehen. Es sind Beispiele der dramatischen Musik oder doch der Musik „des" Dramatikers. Zuvor aber wollen wir uns mit allem Ernst und Nachdruck davor verwahren, als „vivisezierten" wir das fertige, in und vor uns lebende Kunstwerk, die künstlerisch vollendete Erscheinung des Dramas aus der Musik, also Wirkung und Ziel des genialen Künstlerschaffens.

Wir bitten unsere Leser, während unserer nachfolgenden Betrachtungen niemals an dieses, ihnen innig liebe, lebendige und unmittelbar wirkende Kunstwerk als solches zu denken. Sie könnten sonst nicht nur den unbefangenen Genuß daran sich verkümmern, sondern auch in den schweren Irrtum geraten, als wäre das, was wir als Deutungen der musikalischen Parallelen aus den poetischen Motiven beibringen, bereits in bewußtem Schaffen des Künstlers an jeder Stelle mitinbegriffen gewesen.

Konnte man schon, ganz irriger Weise, aus den Versuchen einer Erläuterung der „Leitmotive", die doch bestimmten poetischen Motiven gemäß die stilistische Form des besondern Werkes bilden, auf eine durchweg reflektierende Tätigkeit des schaffenden Musikers schließen, wieviel mehr, wenn man vermeinte, ihm habe bei jedweder musikalischen Äußerung die formbildende Verwandtschaft des Empfindungsgehaltes der verschiedensten Stellen seiner Werke vorgeschwebt.

Es handelt sich nicht um ein Vorschweben, sondern um ein Darüberschweben. Der Genius schwebt hier über dem Elemente des musikalischen Ausdrucks und schafft daraus sein Kunstwerk mit Notwendigkeit, wie er aus seiner Muttersprache seine Reden und Dichtungen schafft.

„Nirgends wirkte die Reflexion auf mich ein; denn Reflexion ist nur aus der Kombination vorhandener Erscheinungen als Beispiele zu gewinnen: die Erscheinungen, die mir auf meiner neuen Bahn als Beispiele hätten dienen können, fand ich aber nirgends vor. Mein Verfahren war neu; es war mir aus meiner innersten

Stimmung angewiesen, von dem Drange zur Mitteilung dieser Stimmung aufgenötigt. Ich mußte, um mich von innen heraus zu befreien, einen durch die äußere Erfahrung mir noch nicht angewiesenen Weg als Künstler einschlagen, und was hierzu drängt, ist Notwendigkeit, tief empfundene, nicht aber mit dem praktischen Verstande gewußte, zwingende Notwendigkeit."

So spricht der Künstler selbst über sein Verfahren beim Schaffen des Kunstwerks. (Ges. Schr. IV. 328.)

Vollständig anders muß das unsere sein, will es nicht gegen das Kunstwerk zum Verbrechen werden.

Nicht das fertig vor uns erscheinende Kunstwerk, die erzielte Wirkung, das persönliche Werk des Künstlers, nicht dies zerlegen wir nachträglich in die Teile, aus denen es einst entstand. Wir lassen dieses Werk frei für sich unangetastet bestehen und als Lebendiges, Schönes, Ganzes wirken. Und zwar nicht nur im Ganzen selbst, sondern auch in jedem Teile, jeder Melodie, jedem Motive, jedem Takte. Wir versenken uns aber in das Element in die Ursache, in die Mittel des Ausdrucks, überhaupt, woraus es der musikalische Dramatiker im ganzen und allen Teilen schuf, schaffen mußte, und was durch diese seine künstlerische Tat völlig aufging in das Geschaffene, nun einzig für den Kunstgenuß Existente.

Wir nehmen also die Musik als solche vor, als Leben für sich, abgelöst von dem lebendigen Kunstwerke. Wir erläutern sie uns aber dann mit Hilfe der Motive der Dichtung als solcher.

Was wir damit zu erreichen suchen, ist Kenntnis des Wesens der Musik, nicht aber Verständnis des einzelnen Kunstwerks. Dies spricht nur zum Gefühlsverständnis. Wir behandeln ein Kapitel der Ästhetik.

Und nun, vor dem Beginn, noch eins!

Wir befürchten, indem wir „Parallelen" versprechen, vielfach zu enttäuschen, wenn diese melodischen oder harmonischen Gebilde, mindestens dem Laien, oft genug so gar nicht recht „parallel" erscheinen wollen! Dieser Enttäuschung möchten wir vorbeugen

durch eine kurze Hinweisung auf Verwandtes, um so mehr, als wir damit zugleich andeuten können, inwiefern die Herkunft der Parallelen aus bestimmten Werken dennoch für ihre Charakteristik von Belang bleibt.

Es ist eine bekannte Tatsache, daß der Laie geneigt ist, an die sprachliche Verwandtschaft solcher Worte verschiedener Zungen zu glauben, welche ihm möglichst ähnlich klingen, dagegen die Behauptungen der Wissenschaft anzuzweifeln, welche ihm gewisse Worte abweichenden Klangs als verwandt bezeichnet.

Keinen Augenblick wird ein solcher anstehen, in dem lat. »habere« und dem deutschen „haben" dasselbe Wort zu sehen. Die Wissenschaft dagegen bedarf der umständlichsten Mittel, um eine mögliche Verwandtschaft auch nur einigermaßen wahrscheinlich machen zu können, ohne jedoch bisher sich darüber tatsächlich einig geworden zu sein. Vielmehr sprechen die wissenschaftlich glaublichern Gründe dafür, daß das lateinische Wort etwa mit dem deutschen „geben", das deutsche mit dem lateinischen »capere« zusammenhänge.

Dies wird der Laie für höchst verwunderlich erklären. Ja er wird am gesunden Verstande des Wissenschaftlers zweifeln oder sich von ihm zum besten gehabt meinen, wenn er gar von der allernächsten, lautgetreuen Verwandtschaft der Worte: „vier" — tessara — quattuor hört!

Er nimmt die Worte der verschiedenen Sprachen, eben nur dem Klange nach, als gleichmäßig fertige Lautgebilde, vergißt aber ganz, daß es Ergebnisse verschiedener sprachgeschichtlicher Entwicklungen sind, und daß ursprünglich gleiche Stämme durch die Jahrtausende hin unter verschiedenen Lebensbedingungen zu ganz abweichenden Gestaltungen gelangt sein mußten.

Auf diese Weise muß das Gleiche ungleich, kann aber auch das Ungleiche gleich werden. Wo hingegen das Gleiche gleich erscheint, da pflegt keinerlei geschichtliche Entwicklung stattgefunden zu haben, sondern meistens hat dann die eine Sprache das Wort aus der andern, unverändert, als Fremdwort in sich aufgenommen.

Etwas ähnliches liegt uns in den musikalisch-dramatischen Parallelen vor.

Auch diese sind ja gewissermaßen „Worte", Ausdrucksformen einer Ursprache, der Musik. Doch jedes einzelne Beispiel hat seine besondere Geschichte, der es seine besondere Form verdankt. Die geschichtlichen Bedingungen der Bildung und Entwicklung eines jeden Motivs liegen in dem Drama, dem es zum Ausdrucksmittel diente.

Da kann es dann kommen, daß der verwandtschaftliche Grundtrieb des Ausdrucks, unter den verschiedenen dramatischen Bedingungen seiner einzelnen Erscheinung in den verschiedenen Werken, auch so durchaus eigentümliche Formen angenommen, daß derjenige, welchem diese Bedingungen nicht gegenwärtig sind, und der es nicht gelernt hat, die Beziehungen der dramatischen Motive zum musikalischen Ausdruck zu verstehen, von irgend einer Verwandtschaft der einzelnen Beispiele untereinander, da er sie an Klang und Form nicht gleich findet, überhaupt nichts wissen mag.

Indem wir aber von den Lesern verlangen, daß sie an die fertigen, lebendigen Kunstwerke als solche nicht denken sollen, setzen wir doch voraus, daß sie ihnen als Dichtungen genugsam bekannt sind, um ihnen ohne weiteres das einzelne Motiv aus dieser Kenntnis des einzelnen Werks zu charakterisieren. Damit wird der Eindruck des Kunstwerks als Ganzes nicht zerstört, sondern das einzelne Motiv nur in das rechte, ihm zukommende Licht gerückt.

Wer als ganz Unwissender diese Parallelen betrachtet, der freilich mag bestenfalls aus gewissen, mehr nur harmonischen Spuren einen zufälligen „Anklang" gelten lassen wollen. Dabei würde er dann gerade, ohne es zu wissen, jenen „geschichtlichen", in diesem Falle dramatischen, Zusammenhang verleugnen, welcher es gar nicht auf einen „Anklang" abgesehen hat, dagegen aber den „Zufall" ausschließt.

Es mag auch geschehen, daß zwischen zwei Beispielen wirklich ein sehr auffälliger „Anklang" besteht, und doch sind diese so wenig verwandt, wie „geben" und „haben", »capere« und »habere«.

Allerdings wird dies bei musikalischen Beispielen insofern viel seltener denn bei reinsprachlichen vorkommen, als der musikalische Ausdruck, besonders als Ausdruck bestimmter dramatischer Motive, weit mehr vor den Zufälligkeiten geschützt ist, die bei den Kreuzungen der unendlichen Reihen sprachlicher Entwicklungen aller Zungen nicht zu vermeiden sind.

Wir haben es in der Musik eben mit einer Sprache zu tun, die nicht nur Naturwesen ist, sondern Kunst. Hier wirkt also der Geist sprachschöpferischer Individuen mit. Das unbewußt, genial Geschaffene selbst tritt vor den Richterstuhl des Bewußtseins seines Schöpfers. Wenn dieser nun einmal ganz ähnliche oder gleiche Ausdrucksformen anwendet, so wird auch hierbei kein Zufall walten, sondern in solchem Falle einmal wirklich ganz bestimmte Absicht, die sich über die Entwicklungsbedingungen des Dramas, welche die musikalischen Formen ändern, selbstwillig erhebt.

Solche bewußte Anklänge sind aber eben *keine* „Parallelen"; sie lassen sich vielmehr den „Fremdworten" vergleichen, die auch in unserer Sprache an rechter Stelle ausdrucksvoller sein können als jedes eigene Muttersprachenwort.

Eine bestimmte Absicht des Künstlers bringt z. B. in die Musik der „Meistersinger" einmal „Tristan"-Motive hinein, nicht, wie im „Tristan" selber, als dramatisch bedingte Umgestaltung, hier der Meistersingermusik, sondern einfach als „Zitat" aus dem andern Werke.

Dies wird immer ein Ausnahmefall sein. Dagegen ist es geradezu als Regel aufzustellen, daß die *verwandten* Stellen in den verschiedenen Werken des Künstlers bis zu einem gewissen Grade *verschieden* erscheinen, wenn auch nicht ganz so wie die verwandten Worte in den völlig verschiedenen Sprachen. Sonst wären sie eben nicht, eine jede an ihrem Platze, der notwendige Ausdruck gerade des dort sich musikalisch aussprechenden dramatischen Motivs als eines, zwar in der Wurzel der Empfindung verwandten, doch durch alle Bedingungen der verschiedenen dramatischen Sphären und Umstände in der Form verschieden beeinfluß-

ten und bestimmten psychologischen Moments der künstlerischen Schöpfungen.

Begreiflich ist, daß die Ähnlichkeit in der Form am größten sein wird, wo es sich um verwandte Stellen in der Deklamation handelt, wo also auch die Worte selbst schon ähnliche sind, die demgemäß ähnlichen musikalischen Ausdruck empfingen.

Losgelöst vom dramatischen Ganzen betrachtet, können solche deklamatorische Parallelen den Eindruck von „Phrasen" machen, entsprechend den stehenden Redensarten einer Wortsprache. Im Drama dagegen wurzeln auch diese ähnlichen Worte durchaus in dem Grunde der verwandten Empfindungen, der dramatischen Motivation, der psychologischen Notwendigkeit.

Daher kann es leicht sein, daß auch ganz ähnliche Redewendungen in verschiedenen Werken mitunter eine musikalisch unähnliche Form erhalten. Denn die Empfindungen, denen die Reden entsprangen, wurden von verschiedenen dramatischen und psychischen Bedingungen bestimmt, deren erste die verschiedene Individualität des Redenden war, und traten gerade in dieser Bestimmtheit vor den schaffenden Geist des Künstlers.*)

Von sehr unterscheidender Bedeutung für die Verschiedenheit des Ausdrucks paralleler Grundformen in den lebendigen Kunstwerken ist endlich auch die bei unsern Beispielen gar nicht genug zu beachtende Individualisierung, welche jedes Thema, jede Formbildung an ihrer besondern Stelle durch das Tempo und den Vortrag empfängt, wodurch in der Tat das Gemeinsam-Ähnlichste zum Selbständig-Verschiedensten werden kann.

---

*) Diese Nichtparallelen würden ein besonderes Thema zur Betrachtung bilden können. Wir wollen hier nur erinnern an: „Bist du von Sinnen?!" (Walk. 192. 2. 4, Götterd. 117. 1. 314, Tristan 238. 3. 3), „Seid ihr bei Sinn!" (Rheing. 95. 3. 3.), „Seid doch bei Sinnen!" (Rheing. 138. 1. 1—3), „Sie ist von Sinnen!" (Holl. 106. 3. 2/3); „Im Mittag hoch steht schon die Sonne!" (Lohengr. 26. 1. 1—5), „Hoch steht schon die Sonne" (Siegfr. 197. 1. 6ff.), „Hoch steht die Sonne!" (Parf. 56. 2. 1/2), „Habt Dank!" (Holl. 60. 2. 4f.), „Hab Dank!" (Lohengr. 39. 3. 3/4), „Habt Dank!" (Parf. 16. 1. 4.).

Genug, es handelt sich nie und nirgends um ein bloßes mechanisches Gewirke, das sich nach unabänderlichen mathematischen Gesetzen bewegt. Im Gegenteil: auch hier ist alles — Leben, quellend aus der Tiefe und Weite menschlicher Empfindung, die der Musik Heimat ist, und geleitet durch den individuellen Geist des künstlerischen Menschen, der das Drama schafft.

So wird denn auch die gemeinsame Grundlage aller unserer Parallelen die Empfindung sein, und wenn wir sie in eine gewisse übersichtliche Ordnung einreihen wollen, so werden wir diese Einteilung nur nach den mehr oder minder dabei zur Geltung kommenden Umständen vornehmen können, unter welchen die Empfindung sich zum musikalisch-dramatischen Ausdruck bringt.

Werden es immer Ausdrucksformen der Empfindung sein, so wird gerade darin auch der Grund ihres Parallelismus zu suchen sein, wenn auch die Umstände ihrer Erscheinung in den Dramen sie hier nur erst als Stimmungsmomente hervortreten lassen mögen, dort schon mehr als Momente der Situation, die sich dann bis zur wirklichen Handlung steigern oder in die Einzelperson der handelnden Kraft, den Charakter, zusammengefaßt werden kann, bis die Person zuletzt ganz entschieden durch ihr Wort als solches der Empfindung den Ausdruck gibt, der uns auf den gemeinsamen Grund der parallelen Beispiele zurückführt.

Der Parallelismus wird sich auf diesem Wege von der empfindungsvollen Stimmung durch die bestimmte Empfindung, die Situation, die Handlung, den dramatischen Charakter, bis zur Deklamation immer deutlicher auch für den Laienverstand kundtun.

Aber es ist zu hoffen, daß dieser Verstand auch schon auf dem Wege an der Menge der Beispiele lernen werde, das geringere oder größere Maß der Deutlichkeit nicht mehr als das Maßgebende für den Parallelismus zu erachten und dergestalt an der Hand unserer Arbeit selbst aus einem Laienverstande zu einem wahren Kunstverstande zu werden.

Indem wir diese Hoffnung aussprechen, wissen wir doch sehr

wohl, daß mit den „Parallelen" ein noch weit größeres Wagnis begangen wird als früher mit den ominösen „Leitmotiven". Diese konnten zum wenigsten mit Leichtigkeit — mißverstanden werden und trugen damit noch Ruhm und Ehren ein. Jene aber müssen einfach — verstanden werden, sonst ist all unser Spiel verloren. Aber schon hieraus erhellt ihre Wichtigkeit. Es läßt sich denken, daß sie, recht verstanden, nicht nur dazu beitragen mögen, die durch die „Leitmotive" erregten Mißverständnisse zu klären, sondern daß sie überhaupt von außerordentlicher Bedeutung werden können für die Erkenntnis dessen, was in ihnen sich ausdrückt: das Wesen und Leben der Musik. Darum wagen wir's für die Verständigen!

Daß wir damit nicht etwa schließlich doch wieder den Fehler begehen, unsere glücklich ins Leben getretene und uns selbst zu einem Leben gewordene Kunst in das winterliche Gedörn der „Wissenschaft" zurückzudrängen, — sollten wir uns nun dagegen noch zu verwahren haben?

Meinen wir doch vielmehr, daß eben dasjenige, was die Verständigen verstehen sollen, nichts anderes sein soll als die „Musik als Ausdruck" des nur zu Empfindenden!

Indessen — jedoch! — Wir haben gesagt, wir behandelten hier ein Kapitel der Ästhetik, und diese zählt doch sozusagen auch zu den „Wissenschaften". Wie steht es damit?

Zunächst einmal halten wir die Ästhetik, offen gestanden, gar nicht für eine — „exakte" Wissenschaft. Man kann durch ästhetische Studien mancherlei zu wissen bekommen, aber zuletzt, wenn man auf geraden und gesunden Wegen geblieben ist, hat man nicht etwa ein „System" gewonnen, sondern eine Erhöhung des Lebenswertes, ein gefördertes, gesteigertes, geklärtes Bewußtsein von dem Schönen, welches aus und mit der lebendigen Kunst uns in das eigene Leben gespendet wird.

Das Kunstwerk selbst lehrt uns wissen, daß die Musik lebt, selber Leben, ideales Leben, ist. Dies ist ein Wissen des Gefühlsverständnisses und gibt uns das Bewußtsein einer schönen Tatsache.

Aber diese Tatsache hat zwei Seiten, die sich unserer Erkenntnis darbieten: das Leben der Musik besteht darin, daß sie lebt, und wie sie lebt. Lehrt uns also das Kunstwerk selbst das „Daß“, so nennen wir es unsere „Ästhetik“, was uns das „Wie“ zu lehren sucht.

Dies wollen wir mitsammen an Beispielen uns vergegenwärtigen. Ein „Lebensbild“ der Musik wollen wir uns daraus gewinnen. Wir bereichern dadurch unser Wissen vom Leben der Musik, also auch von ihrem Wesen, bestätigen unsere Erkenntnis von diesem Wesen als „Ausdruck“, welcher selbst nichts anderes als „Leben“ ist, und erhöhen unsere Freude an dem Schönen, das uns die Kunst gegeben, kraft desselben Bewußtseins, welches uns auch erkennen lehrt, ob und wieweit dieses Schöne uns bereits zum eigenen Lebenstriebe, dem Triebe nach dem Ideal, geworden ist.

Züge aus dem Leben der Musik sollen uns bestärken in dem Zuge nach dem Ideal, das uns belebt; und gelingt uns dies, dann sind wir auch hier über das Wissen hinaus zum Leben gedrungen, welches das ideale Ziel und Heim des wahren „Kunstwerks der Zukunft“ ist.

H. v. W.

I. Stimmung.

Wo die Empfindung nicht zu bewußter Selbstgestaltung nach außen gelangt, sondern in ihrem eigenen Bereiche, als reine Empfänglichkeit, von außen her bestimmt wird, sei es durch eine Erscheinung, sei es durch eine Vorstellung: da läßt sich von Stimmung reden.

Der musikalische Ausdruck dafür wird vornehmlich in der Harmonie zu finden sein, welche die Grundlage der gesamten, nach außen tretenden musikalischen Bewegung abgibt, indem in ihr die melodischen Elemente der Musik zusammenstimmen, ohne daß sie selbst schon Melodie bildete.

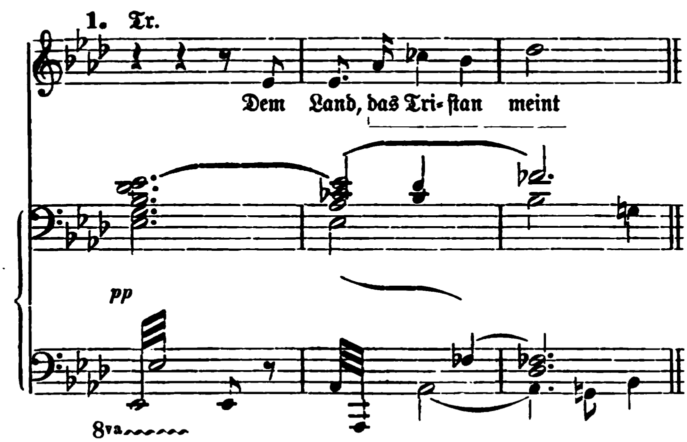
Die Stimmungsparallelen, kurz gesagt, sind demnach insbesondere harmonische Parallelen, und da die Harmonie als Kunstform das eigentliche Gebiet des musikalischen Sinns als solchen ist, so wollen wir es auch den in ihrem Fache ausgebildeten Musikern überlassen, nach Parallelen dieser Art weiter zu spüren. Hier soll nur auf weniges wie präludierend hingedeutet werden, was zur Vorbereitung auf die Empfindungsparallelen dienen mag.

Unsere Hindeutungen beginnen mit einer äußerst zarten Andeutung und führen dann weiter zu deutlichern Deutbarkeiten.

Man suche sich z. B. die Klänge zu vergegenwärtigen, die im Beginn der „Götterdämmerung“ (Klav.-Ausz. S. 3, Zeile 2, Takt 2/3) zu den ersten Worten der Norn ertönen: „Welch Licht leuchtet dort?“

Es ist das Nornenmotiv. Aber wie eigenartig lassen seine Harmonien hier die Empfindung des Hörers teilnehmen an der





Empfindung der Norn, die von der Stimmung einer in geheimnisvollem Dämmer erschimmernden Nacht beherrscht wird!

Neben dem melodischen Motiv, das nur dem Nibelungendrama angehört, wird uns da zugleich ein anderes, harmonisches, kund, das eben jener bestimmten Empfindung, als Stimmungsmotiv, Ausdruck gibt und diesen Moment sofort in Verbindung setzt mit einem, solcher Stimmung nach ähnlichen des „Tristan“ (166. 3. 7/8).

Hier ist keine Spur eines Nornenmotivs. Wir sind in ganz anderer Sphäre. Der todbereite, seinem Geschick verfallene Held singt von dem geheimnisvollen Lande des Todes, der Nacht, der Heimat — der „Liebesberge“, von jenem „dunkelnächt'gen Land“, das „fern der Tage Trennungsklage“ doch auch im Innersten mit „mild erhabener Macht“ so wunderbar „erdämmert“. „Der Sonne Licht scheint“ ihm nicht, aber das Licht, das man hört, das leuchtet dort.

Eben die Klänge, in denen Tristans Worte ertönen: „Das Land, das Tristan meint“ — melodisch parallel eher der ernsten „Schicksalsfrage“ aus dem Nibelungenringe —, sie gemahnen, harmonisch, die Empfindung des aufmerksamen Hörers mit der ganzen Bestimmtheit der verwandten Stimmung an jene Stelle der „Götterdämmerung“, und der Charakter dieser Verwandtschaft ist der gemeinsame Ausdruck des in geheimnisvollem Zwielichte dämmerig erschimmernden Reichs der Nacht.

Erläutern läßt sich dies nicht; es muß „gehört“ werden. Wer dieselbe Nachtstimmung, das Dämmerlicht des Geheimnisses, aus beiden Stellen zu hören vermag, dem wird es selber dämmern und Licht werden, was die musikalisch-dramatische Parallele sei.

Da nun aber bekanntlich „Musik ohne Melodie“ gar nicht Musik ist, also die absolute Harmonie auch bei den Parallelen niemals ganz allein in Betracht kommen kann, so haben wir auch darauf zu achten, daß selbst in dieser stimmungsvollsten Parallele die innere harmonische Verwandtschaft bereits dem äußern Blicke durch die gemeinsame melodische Bewegung beider Stellen sich anzeigt. Diese aber ist die charakteristische Bewegung des fragenden Ausdrucks: das Geheimnisvolle als das Fragende, Fragliche.

Mitunter freilich könnte der äußere Blick meinen, er sehe nichts als Harmonie. Was er dann aber sieht, ist eben nur die Verneinung der Melodie. Die Harmonie wirkt in solchem Falle geradezu als Melodielosigkeit, also immer unter der Voraussetzung der Notwendigkeit der Melodie. Dies gibt solchen Stellen den Charakter des Leeren, Öden, vom Gott der Musik Verlassenen.

Das unendliche Meer der Musik sehnt sich nach dem Geiste der Melodie, der es beseele, belebe, begrenze. Die Stimmung ist hier das Unbestimmte, Stimmlos-Schweigende, Verstummende.

Solche Harmonie, einen einzigen Harmonieschritt in das Unbegrenzte, Unbestimmte, das erlauschen wir gleicherweise im „Tristan" bei den traurigen Worten des Hirten: „Öd und leer — das Meer —" (175. 4. 6—8) und im „Holländer" vor dem verzweifelten Schlusse der Traumerzählung des Erik: „Dann — sah ich aufs Meer euch fliehn!" (153 2. 3/4].

2. H.



2. Tr.



Schon diese unsere ersten und reinsten Stimmungsparallelen werden jedem bezeugen, daß wir es bei dieser Betrachtung nicht mit den Äußerlichkeiten einer Spielerei zu tun haben. Je mehr unsere Leser hierbei ausrufen: „Aber das ist ja gar keine Parallele!", um so mehr wird uns dadurch recht gegeben, daß wir uns nicht durch äußern Anschein und Anklang haben verleiten lassen, und um so gründlicher müssen wir fernerhin versuchen, ihnen klar zu machen, was wir unter „Parallelen" verstehen.

Vielleicht verdeutlicht ihnen dies schon besser das folgende Beispiel, worin die melodische Form sich ersichtlicher aus der parallelen Harmonie hervorhebt.

3. M.



3. P.



Wenn der gute Kenner des „Parsifal“ zu den (ihm natürlich längst wohlbekannten) „Meistersingern“ zurückkehrt, und er vernimmt im 3. Aufzuge bei dem Eintritt der geschmückten Eva mit ihrem bangen Herzen in die sonnige Schusterstube des Sachs gewisse zage und zarte vorbereitende, wie atemholende, Töne, die er ehedem nur als unwesentliche musikalische Zwischentakte kaum beachtet hatte (295. 1. 3—5): nun wird er, falls er überhaupt mit einer in Bayreuth erlernten Andacht zuhört, sogleich etwas empfinden, was ihn bei einem kürzesten Halt des Aufmerkens auf den Gedanken bringt: „Das hab' ich doch schon gehört!“

Je genauer seine Kenntnis des „Parsifal“ ist, um so sicherer wird er auch bald anzugeben wissen, wo er es gehört habe: nämlich als ein eigenes, wiederholt auftauchendes Motiv der harmonischen Begleitung zu jener feierlich sanften Szene auf der sonnig stillen „Blumenaue“, wann Kundry, mit banger Seele nach Erlösung schmachtend, dem verheißenen Retter die Füße salbt (228, 4. 4—8; 5. 1), und wann dieser hernach mit der träumerischen Frage nach den Blumenmädchen sich wiederum der Einen zuwendet, die sein Kuß nun endlich in seligen Tränenströmen vom Fluche der Sehnsucht befreien soll (237, 3. 4/5 u. 4. 3—6).

Die gemeinsame Stimmung beider Momente aus so durchaus

verschiedenen, denkbar entferntesten Sphären — zu Nürnberg beim Schuster am Johannistagsmorgen — zu Montsalvat beim Gralskönige am Karfreitagsmorgen —, sie liegt schon in dieser gemeinsamen Bestimmung der Morgenstunde symbolisch ausgedrückt.

Es ist die Erwartung eines ersehntesten, bedeutsamsten, „heiligsten“, weil heilenden Tages. Eine sich bangende Weibesseele naht sich ihrem Helfer. Das Herz schlägt heftig in der sehnsuchtsvoll geschwellten Brust. Der Atem stockt und ringt nach der Entscheidungsfrage: Wirst du mir helfen? — Aber, wie zaghaft und bedrückt dies alles: es liegt doch schon leiser Sonnenschein auf der Wehmut und verklärt die Erwartung zur Hoffnung für jeden, der auch dieses zarte Licht, dies goldige Morgenlicht, zu hören vermag.

So hat die Stimme dieses gemeinsamen Stimmungsmotivs gleich der Morgenstunde „Gold im Munde“. Glücklich, wer seinen echten Glanz erkennt! Es ist das Gold einer „goldenen Zeit“.

„Parsifal“ und „Meistersinger“ vereinigt gerade in diesen beiden dritten Aufzügen der Charakter des „Idyllischen“. Es ist durchaus nicht als gleichgültig zu übersehen, daß die Parallele diesem letzten Aufzug beider Werke entstammt. Ihre Melodie singt gleichsam schon das sanfte „Wiegenlied“ des neuen Lebens, das auf diesem idyllischen Grunde geboren werden soll für Religion und Kunst.

Im allgemeinen würde man ja stets geneigt sein, beim „Parsifal“ zunächst an „Tristan“-Parallelen zu denken. Das Tragische, welches Weltgeschick als Seelengeschick in das Leben des Helden treten läßt, verbindet beide Werke auf das innigste. Und hierfür gibt es denn auch ein sehr ausdrucksvolles musikalisches Symbol.

4. T.



4. P.



Dies überschreitet fast die Grenze der Stimmung. Es sind Schreie tiefster Empfindung des Tragischen. Doch eben als solche sind sie noch nicht von selbstgestaltender Kraft, erst die affektiven Ansätze zur freien und bewußten Äußerung der individuellen Empfindung, die zur Handlung führt.

Der gewaltige Aufschrei, womit der 2. Aufzug des „Tristan“ beginnt, dringt zudem aus keines Menschen einzelner Brust, sondern aus der Tiefe des vollen Orchesters, das heißt aber: aus dem Herzen der Tragik des Gesamtwerkes selber.

Wir kennen das Motiv, das mit solcher harmonischen Schärfe das Motto des ganzen Aufzuges ausspricht (80. 1. 1—3). Es ist das Tagesmotiv. So nannte man es unter dem schmerzlichen Zwange, den es hier zu künden schien. Aber das Nachtmotiv ward es im Verlaufe des Aufzuges, das sanft wiegende Motiv der Einbettung alles Wehes — und doch jener selbe Anfangsschrei der wehevollsten Sehnsucht selbst — aus „des Tages Dräuen“ nach der heiligen Nacht.

Ein wie ganz anderer Ausdruck der Sehnsucht also dies als jenes stille Atemholen auf dem frommen Gebiete der Idylle!

So gleichsam als ein Motiv des aufs höchste gesteigerten tragischen Sehnens nach der Erlösung, noch mitten im Zwange der feindselig sündigen und wahnbefangenen Welt, ist das „Tristan“-Motiv eng verwandt einem mit gleicher harmonischer Schärfe einsetzenden Ausrufe der „Parsifal“-Musik, an der gleichen Stelle, im Beginne der tragischen Handlung für den Helden, die auch hier den zweiten Teil seines Dramas anfüllt: „So rief die Gottesklage!“ (178. 3. 1.)

Das ist das Parsifalmotto: dies „Wort“ des nach Erlösung aus der Sünde Hand sehnsüchtigen Gottsymbols gegenüber dem nach der Nacht sehnsüchtigen Menschen in des Tages Scheine.

Auch Parsifals Empfinden hört hier nur erst die einst unverstandene Klage, von außen, vom fernentrückten Grale her, durch seine Seele dringend. Aus dieser Stimme erwächst ihm jene verzweifelte Stimmung der Verlassenheit, die ihm dann zur aus-

brechenden Empfindung seiner Torheit und seines Gnadenbedürfnisses wird: „Und ich — der Tor — der Feige!"

Dieser weckende Klageruf des Grales nach der Befreiung, widertönend aus der Seele des Menschen, er hat auch hier im „Parsifal" die Gestalt eines eigenen Motivs erhalten. Das ist jene schmerzliche Wendung des Liebesmahlspruches, worin sich so oft während des Dramas die Heilandsklage, das Gottesleiden, ausdrückt, ja worin uns der Gral als das Symbol des Gottestodes geradezu im Gegensatz erscheint zu dem Speere, der in dem darauffolgenden Aufstiege des Gesamtmotivs seinen charakteristischen Ausdruck, die Umkehr des Speermotivs im „Nibelungenringe", gefunden hat.

Dieselben Motive, das Tag- und Nachtmotiv im „Tristan" und das Gralsleid-Motiv im „Parsifal", wie wohl unterschieden sie für jedes dieser Werke einzeln erfunden und angewandt wurden: sie werden hier an diesen Stellen zu einem Motive der Musik als Ausdruck auf Grund der Stimmungsverwandtschaft, die sich in der Harmonie äußert.

Von diesem besondern Standpunkte, über den Einzeldramen, betrachtet, verrät dann aber auch die melodische Gestaltung der Motive eine bisher kaum beachtete Verwandtschaft, die mehr als alles, was sich darüber sagen ließe, wiederum den Unterschied hervortreten läßt zwischen Göttlichem und Menschlichem, zwischen „Parsifal" und „Tristan", zwischen Klage und Schrei, zwischen religiösem Chorspruch und leidenschaftlichem Orchesterausbruch, woraus die beiden Motive ursprünglich entnommen sind.

Unter den Beispielen, in denen eine Stimmung durch melodische Wendungen ausgedrückt erscheint, die mehr dem zur Stimmung anregenden äußern Motiv entstammen als dem Wesen der Stimmung selbst, wie die harmonischen Beispiele, wäre zunächst auf eins hinzuweisen, das den Gegensatz zwischen Parallele und Leitmotiv noch weiter verdeutlichen kann.

Das Johannistagsmotiv in den „Meistersingern" (62. 4. 2/3) ist nachweislich für die Stimmung dieses besondern, nur dem

5. W.



5. M.



genannten Werke angehörigen Moments erfunden und danach in demselben Werke als „Leitmotiv“ durchgeführt worden. Es haucht uns aus dem ganzen Gewebe seiner ersten Durchführung zu Pogners Anrede eine sommerliche Naturstimmung entgegen. Das Motiv selbst, das dieser musikalischen Wirkung als plastische Gebärde zugrunde liegt, scheint uns etwas wie die befriedete Bewegung des Lebens auszudrücken, die sich aus der fröhlichen Natur her im teilnehmenden Menschengemüt spiegelt.

Wollte man nach einem bestimmten melodischen Vorbilde in der Natur suchen, so müßte man bald auf den Gedanken kommen, daß hier, wie im „Siegfried“, der Gesang der Amsel im Gemüte des Musikers nachgetönt habe. Auf alle Fälle glückte es ihm, in der kürzesten Form eines melodisch-plastischen Motivs die ganze Fülle der Eindrücke sommerlicher Natur dergestalt zusammenzufassen, daß der so gewonnene Ausdruck nunmehr der Freude des Menschen am gemeinsam festlichen Mitleben mit der Natur stimmungsvoll zu entsprechen vermochte. Der ganz bestimmte Zweck war mit dieser Erfindung erreicht.

Sicherlich mit keinem Gedanken streifte der schöpferische Geist des Künstlers bei dieser Gelegenheit eine zehn Jahre früher im Verlaufe eines ganz andern Werkes ihm entströmte melodische Welle, welche dort nichts anderes gewesen war als ein Teil der Durchführung eines sehr prägnanten Motivs von völlig selbständiger Bedeutung, nämlich des Liebesmotivs der Wälsungen in der „Walküre“.

Diese Durchführung, die am Schlusse des 1. Aufzugs für sich allein zu leidenschaftlicher Gewalt gesteigert das eigene Motiv des tragischen Liebesjubels wird, tritt während der vorhergehenden Szene zwischen den Zwillingen vorübergehend auf in einer, wie durch Besinnung der menschlichen Persönlichkeit auf einen Naturvorgang, eigenartig stockend rhythmisierten Form, also durchaus bestimmt von den Worten der Person, die es an dieser einen Stelle zu begleiten hatte.

In dieser Bestimmtheit nun gewinnt es die gleiche Form wie das „Johannistagsmotiv", wird für einen Augenblick unwillkürlich zu eben jenem melodischen Gebilde, das zehn Jahre darauf zu einem wiederum ganz bestimmten Zwecke völlig neu erfunden werden sollte. Was dort den Ausgangspunkt einer neuen und eigentümlichen Entwicklung bildete, war hier der Durchgangspunkt der Entwicklung eines ganz andern, schon zuvor erfundenen Motivs gewesen.

Das Gegenteil gewiß von leitmotivischer Arbeit! — Aber — Zufall? Sicherlich nicht! Denn die Verwandtschaft beider Stellen als Stimmungsmomente ist augenscheinlich.

Auch in der „Walküre" handelt es sich um jene sommerliche, insonderheit sogar frühsommerliche Naturstimmung, die sich mit dem Ausdruck „befriedeter Lebensbewegung" aus der Natur her im Menschengemüte spiegelt, wobei es merkwürdig, daß eine „Spiegelung" auch in den Worten zum Ausdruck kommt, jedoch in symbolischer Umkehrung als Spiegelung des Menschen in der Natur: „Im Bach gewahrt ich mein eigen Bild!" (59. 5. 5/6.)

So singt Sieglinde in seligem Staunen, da Siegmunds lebende Gestalt sie an dieses Bild ihrer selbst — an die leuchtenden Wälsunger Augen gemahnt, die keines Baches Welle verlöschen konnte. Die wunderbare Einheit der menschlichen Zwillingswesen tritt ihrer Erinnerung nahe aus der Einheit des Menschen mit der Natur, welche diese wallende und doch eigentümlich aufgehaltene Bewegung des Motivs auszudrücken scheint. Wie das Bild im Bache zwischen den Wasserwellen hervortaucht, so auch die Er-

innerung im Menschensinne zwischen den bloß allgemeinen Stimmungswellen.

Es ist nichts anderes, als was in Pogners Gesange zu Worte kommt: das Besinnen auf die Naturstimmung, ihre Widerspiegelung im menschlichen Geiste: „im Blumenhag — an froher Brust geborgen!“ Aber diese Verwandtschaft bricht bei Sieglinde nur auf einen Augenblick durch, und diesen Augenblick könnte man etwa „zufällig“ nennen, sofern seine Notwendigkeit nur in dem Zusammenhange des besondern Werkes, dort der „Walküre“, hier der „Meistersinger“, liegt, nicht im parallelen Zusammentreffen beider. Dies vollzieht sich vielmehr einzig im Bereiche der allgemeinen Stimmung, und auch dies unter verschiedenen Gesetzen künstlerischen Schaffens, eben hier als Erfindung, dort als Durchführung.

An dieses Beispiel, das an sich zu den verhältnismäßig minder bedeutenden gehört, schließt sich ein anderes an, das sich zu besonderer Bedeutung durch zwei Werke reich entfaltet.

6. S.



(„Mit einem Griff.“)

6. M.



(„Der Flieder war's.“)

Es sind wieder die „Meistersinger“ und das Nibelungen-Drama, diesmal im „Siegfried“, die dabei in Betracht kommen, und es läßt sich kaum leugnen, daß das betreffende Motiv des „Siegfried“ sogar mit dem vorigen der „Walküre“ verwandt ist, obwohl andererseits das entsprechende Motiv der „Meistersinger“ mit dem Johannistagsmotiv durchaus nichts zu tun hat.

Die Stimmung liegt ihrem natürlichen Ursprunge näher in der

ursprünglichern Sphäre des mythischen Dramas. Hier im „Siegfried“ begegnen wir gleich anfangs wieder dem Menschen, der sich mit der Natur einig fühlt und seine Eindrücke von sich und der Welt an den Bildern der Natur selber sich zum Bewußtsein bringt.

„Alle Tiere sind mir lieber als du!“ singt Siegfried (22. 3. 8/9), er, der an derselben Stelle seiner Besinnung auf Natureindrücke, gleich der „lieben Mutter“, das Wälsungenbild „im Bach erblickt“. Und es ist wieder eine solche eigentümlich wogende Bewegung, solch ein musikalisches Symbol des heitern, unschuldigen, lebendigen Naturlebens, was dabei die Begleitung bildet.

Dieselbe Figur tritt motivisch auf, wenn es gilt auszudrücken, wie das „junge Geflügel“ aufflattert (25. 3. 5 ff.), immer noch im Rahmen jenes Bildes des in der Natur sich bewußt werdenden Menschen.

Es ist aber auch dasselbe Motiv wie jenes, das zuvor schon dem naturwüchsigen Zornesausbruche des jungen Menschengemüts in seiner kontrastierenden Situation gegenüber der fremdartigen Natur seines elbischen Erziehers so drastischen Ausdruck gegeben hatte: „Mit einem Griff zergreif ich den Quark!“ (15. 1 ff.) Und so wieder am Schluß der Szene: „Eile dich, Mime!“ (37. 2 ff.)

Überall empfindet man die frische Macht des Naturlebens im Walde, bei dem Getier, in der Jünglingsbrust, all-einig, ein Urzeichen des Willens in seiner Bejahung, der aus der idyllischen Sphäre der Stimmung schon übergreift in das dramatische Gebiet der zur Handlung drängenden Empfindung.

Das Gleiche geschieht mit dem verwandten Motiv in den „Meistersingern“, und zwar merkwürdigerweise in derselben umgekehrten Folge. Wie im „Siegfried“ zuerst der Ausbruch des Zorns, der menschlichen Empfindung, die eine Handlung heischt, und danach erst die Stimmung der im Innersten verwandten, vielbewegten Naturseele sich derselben musikalischen Form bedient: so auch hier wütet zuerst die nächtliche Rauferei in dieser Form an

uns vorüber (241. 1 ff.)*) und wird hernach im morgendlich-sinnenden Geiste des Sachs zu einem zarten Traume von geheimnisvollem Naturleben, von der spukhaft aus dem Nachtzauber in die Gemütstiefe hinübergreifenden Geistergewalt des Johannisnachtskobolds (251. 5 ff.).

Es verlohnte sich wohl der Mühe, alle diese Momente sich nebeneinander zu vergegenwärtigen. Man wird es danach um so deutlicher empfinden können, wie der vielbewegte „Wille in der Natur“ gleicherweise im belebten Walde wie in den nächtigen Stadtgassen, in der naturwüchsig leichterregten Jünglingsseele wie in den vom Nachtspuk fortgerissenen biedern Zunftbürgern und in der poetisch widerspiegelnden Phantasie des weisen Mannes, in derselben musikalischen Figur seinen Ausdruck finden mußte, die dann auch in ihrer Durchführung, gleichsam beim *Festhalten* der Bewegung jener Stimmnngsmomente, in beiden Werken die gleiche Form aufweist.

Neben die Beispiele einer Einwirkung der Natur auf den Menschen, wodurch in diesem die Stimmung erzeugt wird, wären nun solche zu stellen, in denen wir den Menschen als Persönlichkeit selbst derart wirken sehen. Es läßt sich aber nicht immer genau unterscheiden, ob diese Beispiele mehr in das Gebiet des Stimmungsausdrucks gehören oder in das der persönlichen Charakteristik.

Ein zweifellos subjektiver Ausdruck vertrauenerweckender Hingebung, enthusiastischer Zuversicht auf Schutz, erweckt durch Anblick oder Vorstellung eines erhabenen Helden, tönt uns entgegen aus einer wohl beachtenswerten Parallele zwischen zwei Stellen im „*Lohengrin*“ und im „*Tristan*“.

---

*) Es wird erlaubt sein, dabei auch an die Parallele bei der Begleitung zum Karnevalsliede des „*Liebesverbots*“ zu erinnern!

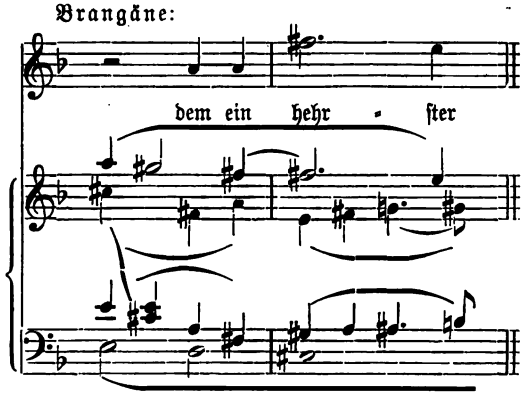
6. L.-V.



7. L.
Elsa:



7. Tr.
Brangäne:



Sie ist in melodischer Hinsicht sehr einfach, eine der allgemeinsten Gebärden der Musik, der Abstieg der Töne, der stets auf irgend eine Weise die Unterwerfung unter ein Höheres auszudrücken pflegt. Durch die Harmonie wird das Beispiel zur besondern Stimmungsparallele individualisiert.

Elsa, im beseligten Glauben an ihren „Erlöser“ —, Brangäne, in der überredenden Lobpreisung des Königs — eigentümlich, die eine ihren eigenen Glauben stützend auf den des andern: „der fest an meine Unschuld glaubt“ (42. 1. 3/4) — die andere ihre Lob-

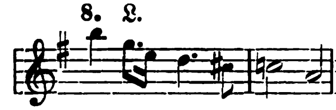
preisung des Königs begründend durch die höchste Löblichkeit seines „hehrsten Helden“, der ihm „so treulich dient“ (37. 3. 3/4): es liegt da eine psychologische und poetische Parallele vor, welche die musikalische Verwandtschaft mit dem bloßen „Anklang“ abzufertigen nicht gestattet.

Wie jene allgemeine Bewegung des Abstiegs sich melodisch freier gestalten kann und dadurch den letzten Schein des Unterwerfenden oder Unterwürfigen abstreift, vielmehr den Ausdruck einer in die freundlichste und höflichste Form gehüllten Herablassung edler Seele annimmt, das mag eine andere Parallele lehren, die sich viel auffälliger bemerkbar macht und auch so oft bemerkt worden ist, daß wir sie gar nicht auslassen dürften.

8. R.



8. L.



Es ist auf der einen Seite ein Stimmungsmoment, d. h. eine Stimmung gebende Melodie, welche die äußere Handlung rein musikalisch begleitet: nämlich die graziöse und liebliche Melodie des „Marsches“, womit Rienzi im 4. Aufzuge zur Kirche zieht, die vor ihrer Pforte versammelten Verschworenen mit dem ganzen Zauber seiner edlen Liebenswürdigkeit noch einmal auffordernd, ihm in das Asyl des Friedens zu folgen, aus welchem ihm gleich darauf der Fluch der heiligen Kirche selbst entgegenschallen soll (322. 1. 1/2).

Daneben steht die nahverwandte Melodie der Elsa, ein — im wörtlichen Sinne — ausgesprochener Empfindungsausdruck: „Kehr bei mir ein!“ (100. 2. 3/4), wodurch sie mit der vollen Innigkeit und Reinheit ihrer wahrhaftigen und warmfühlenden jungen Seele die finstere Feindin auffordert, ihr, der Vertrauenden, vertrauensvoll nachzufolgen in das Asyl der Liebe, wo auch sie teilhaben solle an allem dem Heitern, Schönen, Frommen, das einer Elsa dort wartet, — wenn nicht, mit ebendieser Aufforderung, „das Unheil in das Haus“ zöge und bald an des

Münsters Pforte die drohenden Töne des gralsheiligen Frageverbots ihr wie ein feindlicher Fluch entgegenschallen sollten!

Die Bewegung freundlicher Einladung ist beiden Melodien gemeinsam und bildet das Charakteristische ihrer Verwandtschaft. Im „Rienzi“ erscheint diese Gebärde der Musik höflicher geformt, im „Lohengrin“ seelischer geartet, dort mehr romanisch, hier echt deutsch, dort Ausdruck festlich einhertretender Männlichkeit, hier freundlich sich neigender Weiblichkeit, dort mehr Instrumentalmelodie, hier mehr Gesang.

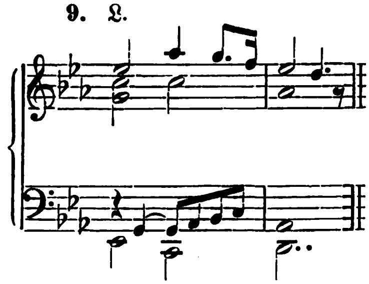
Bei dieser Gelegenheit mag daran erinnert werden, daß auch die Melodie des „Zuges der Frauen“ im „Lohengrin“, der jenem Marsche im „Rienzi“ szenisch-dramatisch entspricht, mit der vorher betrachteten Parallele eine entschiedene Verwandtschaft hat. Uns tritt dies besonders überzeugend, mehr innerlich als äußerlich, nahe in jenem Augenblicke, da — ähnlich wie im „Rienzi“ — der gütigen Seele in ihrem Festglanze die finstere Feindseligkeit sich schon drohend in den Weg stellt.

An und für sich betrachtet, läßt sich die Verwandtschaft der beiden Marsch-Motive auf den allgemeinen Ausdruck beschränken, der auch im „Lohengrin“ eine in festlichem Geleite fortschreitende Befriedigung, Einmündung in ein seliges Leben, bezeichnet, ohne jedoch durch jene besondere Gebärde der Aufforderung aufzufallen, die für die Plastik des vorigen Motivs charakteristisch war und die abweisende Erwiderung des gegnerischen Prinzips gleichsam herausforderte.

9. „Steh still.“



9. L.



Die einfache Grundform der Melodie (128. 1. 7; 2. 1) ist dann dieselbe, wie wir sie in dem bewegten Liede „Stehe still!“ (7. 5. 3—5) den friedlich nachhallenden Schluß bilden hören: die Feierklänge der endlich erreichten Ruhe des ewig friedlosen Willens im Schoße der „heiligen Natur“.

Bei dieser unendlich schlichten Melodik ist die Harmonie wieder von Stimmung gebender Bedeutung. Sie tritt noch einmal ganz in ihr volles Recht in einer mit Worten kaum zu bestimmenden Parallele, die — im Gegensatze zu jener letzten liebevollen, friedreichen — die bebende Friedlosigkeit des Willens im „Neidbereiten“, im Bösen, zum Ausdruck bringt.

10. Tr.



10. Rh.



Rein harmonisch haucht uns hier der Atem des „Neidings“ an, dessen Symbol der verfluchte Tag und der verfluchte Ring im „Tristan“ (128. 3. 3) und im „Rheingold“ (169. 4. 5) ist.

Zum guten Schluß aber erklinge nun noch die volltönige Friedenskunde, auf welche wir durch die voraufgegangenen Beispiele schon so hoffnungsvoll hingeleitet wurden, und wie sie uns aus den beiden Werken „Rienzi“ und „Lohengrin“ als wohlbekannter melodischer Chorgesang in das Ohr fällt!

„Ihr Römer, hört die Kunde des jungen Friedens an!“ — laut und fröhlich von den Friedensboten gesungen im Festsaal des römischen Tribunen, ehe ihn der Mordstahl des Besiegten be-

11. 1.



11. 2.



droht (97. 1. 3, 4) — und daneben: „Wie Gott euch selig weihte“, zart und innig von den geleitenden Frauen angestimmt im Brautgemach des Gralsgesandten — —, ehe ihn das Mordschwert des Besiegten bedroht (176. 2. 8—11), — beide Melodien, jede ganz selbständig erfunden, trafen in ihres Schöpfers Seele unwillkürlich zusammen zu einem „Anklange“ von wenigen Tönen, der aber „nachklingt“ in der Erinnerung eines jeden Hörers.

Nun denn, er gerade ist das Charakteristische, ist der bezeichnende Typus der ganzen Melodik. Er ist der prägnante Ausdruck der gemeinsamen Stimmung, einer Stimmung, so mächtig, so wahrhaft bestimmend, so hoch und tief die Gefühle derer anregend, denen die Kunde gebracht wird, daß sie sich nur in der vollentfalteten Blüte der Melodie zum Ausdruck bringen konnte.

Diese Melodie selber ist keine Parallele, sie ist · zwei Chöre; aber die gemeinsame Grundstimmung führte die beiden in ihrer Selbständigkeit so nahe, daß sie an ihrer bedeutsamsten Stelle geradezu parallel gehen mußten.

Was bei den ersten Stimmungsmotiven die Natur, das ist hier bei dem letzten — der Chor: das Stimmung gebende, Stim-

mung ausdrückende Element des Allgemeinen, dem der Einzelmensch, aus seiner Vereinsamung befreit, die Weckung oder Stärkung, die volle Auslösung seiner Empfindung, verdankt.

II. Empfindung.

Unter die Rubrik „Empfindung" reihen wir alle diejenigen Beispiele ein, deren Gefühlsgehalt sich nicht mit einiger Bestimmtheit auf eine Situation, Handlung, Persönlichkeit oder sprachliche Äußerung beziehen läßt.

Bei diesen mehr allgemeinen Ausdrucksformen werden wir also auch hauptsächlich der allgemeinsten Grundbewegung aller musikalischen Motive begegnen: dem Abstieg und Aufstieg der Töne. Diese einfache Bewegung tritt hier als das motivisch Bedeutungsvolle selbst hervor, weil sie eben die Grundform der allgemeinen, nicht durch besondere Beziehungen bestimmten Empfindung ist. Und zwar drückt der Abstieg das Empfindungsleben, als ein weiches, nachgiebiges weibliches Element im menschlichen Wesen, noch weit mehr aus als der Aufstieg.

Der Aufstieg pflegt vornehmlich entweder ein Sehnen oder einen Sieg zu bezeichnen, also auf ein Ideal hinaufzudeuten, welches entweder erstrebt wird oder schon erreicht ist. Der Trieb des Strebens zur Höhe liegt jedenfalls dieser motivischen Form zugrunde. Dabei spielt also bereits die Persönlichkeit die Führerrolle.

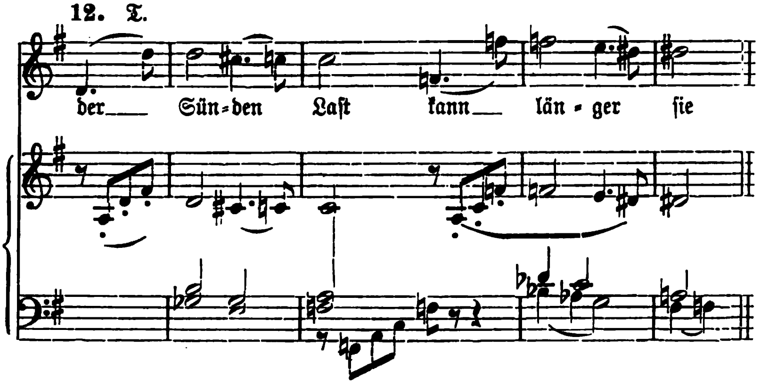
Anders bei dem Abstieg der Töne! Wir scheinen dieser Motivform zu enge Grenzen gezogen zu haben, als wir behaupteten, sie drücke Unterwerfung und Unterwürfigkeit aus, doch hat dieser Begriff selber recht weite Grenzen. Gerade wo es sich um die allgemeine Empfindung handelt, erlangt der Begriff der Unterwerfung die weitumfassende Bedeutung der Übergewalt der Empfindung über die Menschenseele überhaupt. Das Hingebende und das Hinreißende treten in das Spiel, und die ganze Welt der unwiderstehlich waltenden Gefühle tut sich auf. Die Persönlichkeit erliegt dieser Obgewalt ihrer Seele; aber auch bei der bloßen, zarten Stimmung

kann es nicht bleiben, wo solche Mächte herrschen. Wir befinden uns in dem selbstherrlichen Königtum der Empfindung, wo vor allem die Musik daheim ist.

Der Abstieg der Töne, wie er ein Hauptmotiv in der Gesamtmusik unseres Künstlers ist, überwiegt auch unter den hier zu betrachtenden Beispielen für den parallelen Ausdruck der Empfindung.

Sobald der Abstieg in chromatischer Folge sich vollzieht, empfängt er den Ausdruck des Klagenden, Schmerzlichen, und wohl nirgends macht sich dieser Ausdruck nach seinen beiden Seiten des Leidens und Mitleidens deutlicher als in jener bekannten Parallele zwischen den intim verwandten Werken, diesen seelischen Hauptwerken unseres Künstlers (neben dem „Tristan"): „Tannhäuser" und „Parsifal".

12. T.



12. P.



„Ach, schwer drückt mich der Sünden Last, kann länger sie nicht mehr ertragen!“ (78, 1 ff.) So singt der büßende Tannhäuser mit den Tönen des Pilgerchors, in welchen er nach langer völliger Entrücktheit einstimmt. Es ist die erste Regung seiner zur Erde wiederkehrenden Seele: diese Empfindung der Reue, und sie wird ihm erweckt, als melodisches Echo erweckt, durch den Klang der frommen Töne, welche dem Glauben einer Menge an die Gottesgnade entströmen.

Diese Gotttesgnade nun selber ist es, welche zum Leiden der Kreatur mit heiligem Mitleiden sich niederneigt in jener nächstverwandten, ja parallelen Tonbewegung zu des Gurnemanz' Deutung des „Karfreitagszaubers“: „doch wohl wie Gott mit frommer Huld sich sein erbarmt' und für ihn litt“ (236, 1. 2—4).

Das besonders Charakteristische beider Stellen, deren eine dem Gesange, die andere der Begleitung angehört, ist der wie tief aufatmende Oktavensprung nach oben, der den Abstieg einleitet. Dies gerade gibt dem Ausdruck der leidenden wie der mitleidenden Empfindung seinen tragischen Akzent. Im „Tannhäuser“ dringt so die Melodie der niedergebeugten „Buß' und Reu'“ als ein Aufschrei aus der tiefsten Seele des zum neuen Leben erwachenden Menschen; im „Parsifal“ ist es das auf aller Welt gewaltigste Emporsteigen des Leidens bis zu Himmelshöhen, als das erlösende Gottesleiden selbst, welches nun von dort als sich niederneigende Gnade die Melodie des Mitleids der leidenden, zertretenen Welt und Kreatur verkündet.

An symbolischer Bedeutung gewinnt für uns diese Parallele noch durch die Betrachtung, daß der in Reue niedergebeugte Tannhäuser aus jener selben Zauberwelt zur Gotteswelt heimgekehrt ist, welcher der Bringer des vom Himmel kommenden Gnadenheils, Parsifal, in der Gestalt der Schönsten aller Blumengeister aus dem Zaubergarten, die Erlösung im Karfreitagszauber verkünden hört.

Nun aber ist es doppelt merkwürdig, zu vernehmen, wie gerade auch die Zauberwesen jener geheimnisvoll unheiligen Welten selber

sich in gleichen Weisen äußern. Den kleinen, so charakteristischen Abstieg der „Mädchenklage“ im „Parsifal“ lassen wir hier noch beiseite. Allzu auffällig drängt sich uns die wilde Figur der „Bacchantinnen“ in der Ouvertüre des „Tannhäuser“ (9, 1 ff.) auf, wo sie sogar des Aufsprungs, des tragischen Akzents, nicht entbehrt und eine unbewußt beinahe schon leitmotivische Verwandtschaft mit der Bußmelodie der Pilger verrät.

Doch wollen wir gleich in Parenthese bemerken, daß dieses „Leitmotivische“ in einem Werke wie „Tannhäuser“ lediglich auf unsere eigene Rechnung zu setzen ist. Wir allein verbinden die parallele Melodik durch einen gemeinsamen, wesentlich poetischen Begriff. Der Künstler verwendet noch keineswegs die ähnlichen Formen zu einem musikalischen Aufbau nach Art des Nibelungen-Werkes, in dem eben die Motive die Form selber sind, den Stil bestimmen.

Welches ist nun jener wesentlich poetische Begriff, der für uns die Bacchantinnen mit den Pilgern verbinden kann?

Natürlicherweise beruht auch er auf einer tiefer wurzelnden Verwandtschaft der Empfindung, die sich in beiden Motiven rein musikalisch ausdrückt, und diese Verwandtschaft ließe sich finden in der allbezwingenden Überwältigung der Seele durch die Empfindung, dort der bacchantischen Lust (Gott ist Natur), hier der frommen Buße (Gott ist Erlöser).

Aber — wir sind im „Tannhäuser“! Jene bacchantische Lust trägt den Todesstachel in sich, und dieser büßende Held hat ihren berauschenden Trank genossen. Diese Vermischung von Wonne und Weh ist der poetisch-tragische Begriff, der für uns beide Motive verbindet, und diese Vermischung drückt sich auch tatsächlich aus: in der gemeinsamen Form der musikalischen Chromatik.

Die Chromatik bezeichnet den Weg der irdischen Schmerzen, den Passionsweg der Naturseele, die im Menschen zum Bewußtsein kommt, ihm Empfindungen zu Motiven formt. So wird

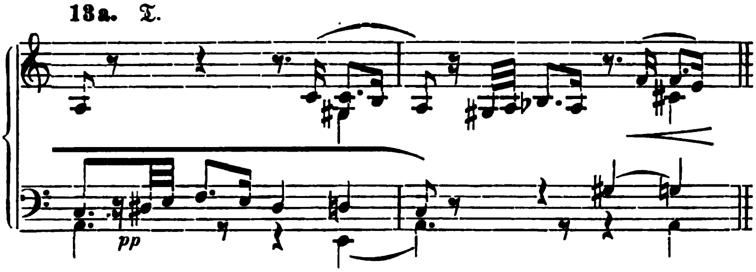
die bacchantische Lust gesteigert bis zum Schmerz; sie treibt die edle Seele der heroisch-menschlichen Persönlichkeit zur Veredlung dieses Schmerzes: zum bewußten Leiden der Reue, der seelischen Wiederkehr in das Leben auf Gottes Welt, in den Kampf, der zum Siege führen soll.

Wir wiesen es ab, daß der schaffende Künstler diesem gemeinsamen poetisch-tragischen Begriffe in den parallelen Motiven einen leitmotivisch verwandten Ausdruck gegeben haben sollte. Aber indem er jeder Empfindung an ihrer Stelle im Drama, dort der bacchantischen Lust, hier der frommen Buße, ihren völlig erschöpfenden, aus der Seelentiefe geschöpften und darum selbstschöpferischen, musikalischen Ausdruck gab, mußte er als der Meister der tiefsten Seelensprache, der er war, mußte und konnte er gar nicht anders, als diesem Ausdrucke hier wie dort eine Form geben, die auch unserer nachträglichen allergründlichsten Durchdringung der poetisch-dramatischen Bedeutungen und Beziehungen durchaus entsprechen und genügen mußte.

Was er aus der Tiefe der Ausdruckswahrhaftigkeit selbst gegeschöpft und geschaffen, das unterfangen wir uns am Drama nun zu „deuten" mit den Mitteln des nachsinnenden Intellekts. Diesem bleibe es dann auch nicht verwehrt, noch daran zu erinnern, daß man dem Liebeslustmotiv, wie es sich später in der Bacchantenszene weiterbildet, wieder begegnet in einer reizenden Abklärung zur frischen, fröhlichen Naivetät der Naturseele, ohne tragische Akzente, außer in einem allerersten, unbewußt „schmerzlich bewegten" Aufblick: beim Siegfried unter der Linde (199. 2. 2ff.), besonders ausdrucksvoll, wenn er in aufjauchzender Freude dem Vöglein auf seine erste Kunde vom „Weibe" mit der hellen „Fahrtenlust" des reinen Jünglings antwortet.

Wie ein Teil des Bußmotivs (wenn wir es hier so nennen wollen, um es in den Katalog der Ausdrucksformen einzustellen) erscheint die kleine charakteristische Figur, die den stockenden und wankenden Schritt des Bußpilgers Tannhäuser bei seiner Erzählung im 3. Aufzuge begleitet (266. 5. 1/2).

18a. T.



18a. W.



Nicht eine äußerliche Geste, die den Schritt nachahmte, soll in dieser Figur gesehen werden, vielmehr ein Ausdruck der Empfindung, die auch jenen Schritt erst beseelte und gestaltete. Denn erst empfinden wir, und dann bewegen wir uns danach. Unsere leibliche Geste ist der sichtbare, das musikalische Motiv aber der hörbare Ausdruck der Idee, welche aus Empfindung Bewegung wird.

So ist es das Eigentümliche der musikalisch-dramatischen Kunst, daß in ihr alles, auch das Äußerlichste, von innen heraus gebildet wird, — der größte Gegensatz zu der materialistischen Auffassung eines augenblicklich vorherrschenden Zeitgeistes, wonach das Seelische nur Produkt eines Physischen sein soll! Die Musik allein genügt, diesen Geist Lügen zu strafen.

Was im „Tannhäuser“ jenen Büßerschritt als Ausdruck einer inbrünstigen Reue, die sich aus gebrochenem Trotze stockend hervorrang, musikalisch erscheinen läßt, dieselbe beseelende Kunst gibt auch derselben oder doch in ihrer Wurzel eng verwandten, wenn auch im dramatischen Vorgang anders gewandten Empfin-

dung den gleichen Ausdruck, wenn in der „Walküre" die trotzige Tochter Walvaters, zum Gehorsam gebeugt, vor den Zürnenden tritt: „Hier bin ich, Vater, gebiete die Strafe!" (221. 4. 4—9.)

Melodisch und harmonisch zeigt sich an beiden Stellen dieselbe musikalische Ausdrucksform für die verwandte Empfindung, und zwar darf man wohl bestimmter sagen, daß die Melodie der allgemeinen seelischen Bewegung, hier also — mit dem Abstieg der Töne — der Unterwürfigkeit, eigenartig schrittweis rhythmisierten Ausdruck gibt (der sich damit dem realen Vorgang des wankenden Schrittes angleicht), die Harmonie aber erst dem ganzen Gebilde den besondern Charakter einer in sich gebrochenen, schmerzlich ergebenen Seele verleiht.

Wir ersehen dergestalt auch an diesem Beispiele, wie aus dem Besondern des individuellen Seelenzustandes die allgemeine Bewegung, vom Innerlichen zum Äußerlichen fortschreitend, ihre dramatische Bedeutung empfängt.

Nun aber sei uns eine Einschaltung erlaubt, obwohl an das eben besprochene Motiv selber noch manches anzuknüpfen bleibt. Es findet sich aber in der Gesamtfigur der letzten Parallele noch ein besonders beachtenswertes Moment: die kleine Vorschlagsfigur nämlich, welche die Stockungen der Melodik eigens charakterisieren zu sollen scheint, dabei jedoch selbst, im „Tannhäuser", das seelische Bild, die „Idee" des „schwerstbedrückten Pilgers" uns nahebringt.

18b. W.



18b. P.



Indem diese kleine Figur die ganze Stelle einleitet, den Vorschlag gleichsam bildet zum melodischen Motiv selbst, wird der Eindruck hervorgerufen, als wäre sie vielmehr der beseelende Geist des „wankenden Schrittes", und die Melodie atme dann die volle Empfindung des müde innehaltenden Wanderers aus (146. 3. 2).

Ähnlich könnte man sich den Vorgang in der „Walküre“ denken. Doch andere Stellen mit parallelen Bildungen warnen uns vor einer allzu äußerlichen Auffassung und weisen uns wieder in das Innerste der Menschenseele zurück.

Wohl fügt sich auch im „Parsifal“ (207. 2. 2) die ganz ähnlich gebildete kleine Zwischenfigur, die der aus dem Todesschlaf erweckten Kundry erste Bewegungen begleitet, äußerlich ihrem wankenden Schritte an, bis sie sich, vor Gurnemanz neigend, ihr gebrochen-unterwürfiges: „Dienen — dienen“ stammelt. Doch wesentlich ist dieser Figur der Ausdruck einer innerlichen Erschütterung, einer aus dem plötzlichen Eindrucke des neuen Weltanblicks jäh die erschreckte Seele überwältigenden großen Verwirrung.

Zu diesem bestimmten Ausdruck hat sich jene kleine Grundform vom „Tannhäuser“ und von der „Walküre“ hier ausgestaltet, und dem entspricht auch die plastische Fortbildung des Motivs.

Dasselbe ist jedoch auch schon, vor seinem Auftreten in der Grundform, in der „Walküre“ und ebenfalls bei Brünnhilde, nämlich im 2. Aufzug erschienen (146. 4. 1), wenn die Walküre zum erstenmal in tiefster Seele erschüttert und verwirrt wird durch jenen ihr auch so neuen Anblick der Welt von der moralischen Seite, durch Siegmunds Opferfreudigkeit in der Liebe zum armen Menschenweibe. Dann bedeutet diese äußerst charakteristische Figur, wie sie oft wiederholt alle Äußerungen der Walküre als stets bewegte Unterströmung ihres Seelenlebens begleitet oder unterbricht, den idealen Keim zu der neuen, bald voll und frei im Drama sich entfaltenden Wundermacht ihres Mitleidens.

Wir wollen von dieser vielsagenden Kleinigkeit, welche, überall als Nebensache auftretend, die Hauptsache verrät, nicht scheiden, ohne auch noch die zwei so verschieden gearteten Werke des „Tristan“ und der „Meistersinger“ zu Zeugen gerufen zu haben.

Wenn Tristan, in der Tiefe seiner edlen Seele erschüttert durch ein wohl schreckhaftes Staunen über Isoldens ihm unverständ-

lich heftige Anklage seiner „Unhöflichkeit“, stolz erwidert: „Ehrfurcht hielt mich in Bann“, so tritt fast dieselbe Zwischenfigur in der Begleitung auf, welche Kundrys gleich schreckhaftes Staunen aussprach, als Gurnemanz sie aus ihrem Todesbanne wachrief, nur daß sie im „Tristan“ eine etwas melodischere, man möchte sagen „höflichere“, Wendung nimmt (52. 2. 6).

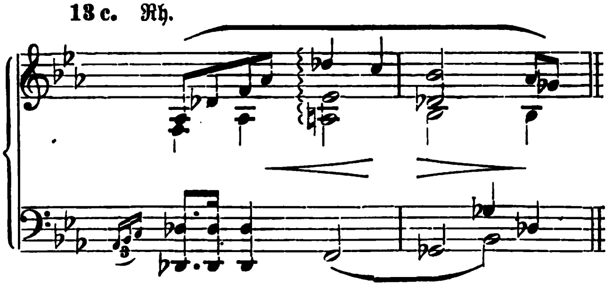
Hingegen wird sie in das Derb-Zutappende, Bürgerlich-Breite aufgelöst, unverkennbar durch und durch „meistersingerlich“ gefärbt, sobald sie sich bei dem staunenden Ausruf der erschrockenen Magdalene wieder hervorwagt: „Was Evchen — Evchen! Bist du bei Sinnen?!“ (24. 2. 2.) Die blickt ja auch hier „im Kirchenraum“ mit einem Male in eine neue Welt, — die Welt einer naiveren Liebe freilich als Isoldens tragische Leidenschaft, die Liebe des Kindes, das zur Jungfrau erblüht. Nun sieht das Motivchen wohl anders aus als bisher; es macht keinen beängstigenden und gewichtigen Eindruck mehr, es ist in die Munterkeit der ganzen Sphäre eingetaucht und kommt mit lächelnder Schalkheit daraus hervorgetrippelt. Aber wer es einmal aus den andern Werken sich recht zu Herzen genommen, der erkennt es dennoch wieder und grüßt es erheitert, dies wunderliche kleine Ding, das alle die vier großen Werke der ganzen letzten Lebenshälfte unsers Künstlers als ein Motiv der Verwunderung bewundernswert verbindet.

Wir kehren zum Hauptmotiv zurück.

13c. T.



18 c. Rh.



Da erinnern wir uns bald, daß uns beim Erklingen der „Tannhäuser"-Musik in der Erzählung: „Inbrunst im Herzen" wohl einmal und dann öfters eine andere, schamvoll gebeugte, aber weiblich zarte Gestalt durch unsere Phantasie gehuscht war: Freia im „Rheingold", als die Riesen an ihr das Maß des Hortes nehmen und Fricka vorwurfsvoll zu Wotan sich wendet: „Sieh, wie in Scham schmählich die Edle steht!" (180. 2. 3/4.)

Jetzt fällt es uns auch auf, wie diese, dort motivisch abgebrochen wiederholte Figur eine Parallele bildet zu jener andern, welche die ähnlich vor Wotan gebeugt dastehende Gestalt der „Walfreyja"-Brünnhilde umspielt. (Vgl. 13a.)

Unterwürfigkeit des Zarten vor dem Starken, wehmütig beklagenswert, von demütiger Scham bewegt, das drückt sich in dieser Figur aus.

Gerade aber im „Rheingold" erkennt man deutlich, woher sie stammt: aus dem Wunderreiche der Entsagung! Denn, gleichviel ob sie im „Tannhäuser" zur Gruppe der Bußmelodien gehört, im „Ring" ist sie nur ein Ansatz des vom Ringmotiv ausgehenden Entsagungsmotivs („Nur, wer der Liebe Lust verjagt"), das dem Gesange Frickas an der obengenannten Stelle den vollen Ausdruck gibt.

Dieses Entsagungsmotiv aber, in der harmonischen Färbung, wie es Wotan aufgreift, wenn er in der „Walküre" in den Verzweiflungsruf ausbricht: „Der Traurigste bin ich von allen!" (101. 3. 1 f.), es findet sich wahrhaftig auch im „Tannhäuser" ein,

doch nur in der ursprünglichen Gestalt des Vorspiels zum 3. Aufzug (Alte Ausg. 233), also gleichfalls zu Tannhäusers Bußfahrt, des traurigsten von allen Rompilgern, dem doch näher als dem unseligen heidnischen Dämon des Willens die Erlösung bevorsteht durch die Mitleidsmacht des sich opfernden reinsten Weibes.

13d. T.



13d. W.



Der volle Abstieg der Töne ist nun wieder erreicht. Der einzelne Teil aus dem Bußmotiv, oder weiter gefaßt, dem Motiv der Überwältigung durch die Empfindung, ist zu einem neuen Motiv geworden, welches die Unterwerfung unter das Schicksal ausdrückt, das dem Heiden den Neid, dem Christen jedoch die Gnade bedeutet.

So wandeln sich die Grundformen des musikalischen Ausdrucks durch fortwährende Neuschöpfung aus dem Urquell der Kunst unter den wechselnden Bedingungen des Dramas in den Werken des musikalisch-dramatischen Genius.

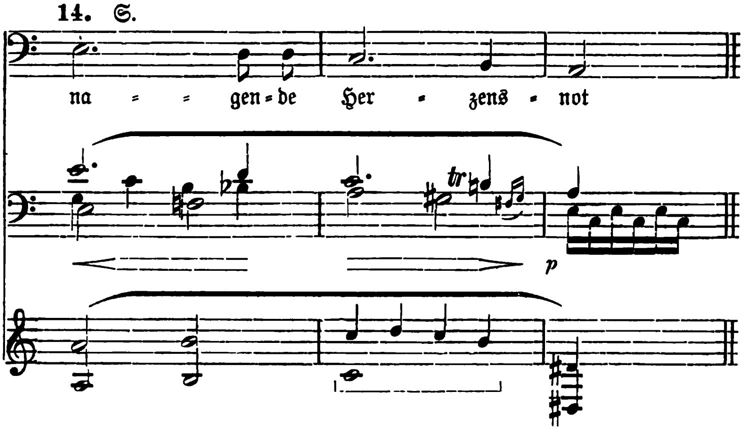
Das Entsagungsmotiv aus der Musik zum „Ring" ruft uns noch eine andere Parallele in die Erinnerung, die besonders reichhaltig an beachtenswerten Punkten ist.

W o t a n als Wanderer meldet dem M i m e, wie er so manchem durch seine Weisheit abwehren konnte „n a g e n d e H e r z e n s n o t" (44. 2. 3/4). Diese Worte erschallen im Entsagungsmotiv, und die Begleitung verrät auch dem, welcher die Stelle nur einzeln betrachtet, daß es der „Wanderer" ist, der so spricht. Die Melodie des „Wanderschrittes" nämlich läßt sich kurz aber deutlich merken,

14. M.



14. S.



und gerade sie gibt in leiser Zeichnung, doch ausdrucksvoll genug, dem seelischen Gesamtbilde den Charakter einer innerlichen Bewegung, die der drückenden Last des Äußern, auch musikalisch zur Lösung überleitend, sanft entgegenwirkt.

Wie nun hier Wotans Weisheit diese Gegenwirkung im belehrten Menschengeiste ausübt, so ist es in den „Meistersingern“, bei der Belehrung des jungen Ritters durch den weisen Volkspoeten, die künstlerische Macht der Dichtung selbst, welche die „von Lebensmüh' bedrängten Geister“ der ältern Meister-

singer zum innern Widerstande gegen das Alltagsgeplage kräftigt (261. 1. 4—2. 2).

Den anders lautenden Worten angepaßt, erscheint hier der Abstieg des Entsagungsmotivs verlängert. Doch ist die melodische Verwandtschaft bis zur Gleichheit völlig ersichtlich. Dazu fügt sich noch die gleich verwandte Harmonie, welche die seelische Gedrücktheit unter der Last von außen so eigenartig schildert, indem sie zugleich die Enge der Verhältnisse und das verwirrende Getriebe des Lebens auszudrücken scheint. Begreiflicherweise mußte eben dies in den „Meistersingern" noch mehr hervortreten als zwischen Licht- und Nachtalben im Mythenringe.

Es fehlt aber auch nicht die Gegenbewegung in der Begleitung bei der Stelle der „Meistersinger", die dort im „Siegfried" als der Wanderschritt Wotans erkannt ward. Hier gibt sie sich nach ihrem rein-musikalischen Ausdruckswerte nur als schlichte Parallelfigur zum Hauptmotiv zu erkennen, welche — wie beim Wotan —, unter dem gehaltenen Gesangstone der Herzensnot und des Lebensdranges, diese Not in der Seele zu spiegeln, zugleich aber zur Lösung des Druckes überzuleiten scheint: die selige Wirkung der hilfreichen Kunst.

Auch an diesem Beispiel haben wir wieder gesehen, wie die einfachsten musikalischen Formen unter den verschiedenen poetischen Bedingungen ihrer Anwendung zu verschiedenartiger Bedeutung für denjenigen gelangen, der sie nur von dem poetischen Standpunkt aus auffaßt, wogegen sie vom musikalischen aus betrachtet eben nur den Anblick der schlichten Parallele gewähren.

Musik als Ausdruck wird jedoch niemals ganz ohne poetische Deutung zu erschöpfen sein. Denn wie schon ein jedes Wort über Musik, das sich nicht auf das rein Technische beschränkt, von selber Poesie wird, da es eben nicht selbst Musik sein kann, um so mehr wird eine Betrachtung des durch die Musik Auszudrückenden, welches an und für sich eine poetische Veranlassung zu sein pflegt, im Bereich des künstlerischen Ausdrucks sich schließlich auch nicht anders äußern können als mit den Mitteln der poetischen Phantasie.

Diese nun wird sich an das ihr Verwandte anlehnen. Doch bei der Deutung der Verwandtschaft der musikalischen Formen und der poetischen Bedingungen im Drama wird sie gerade auf die dadurch gegebenen Verschiedenheiten geraten. Wer daraus auf die Unbestimmtheit des musikalischen Ausdrucks schlösse, weil die Musik ja doch auf die verschiedensten poetischen Motive in paralleler Form reagierte, der würde sehr irriger Weise musikalischen und poetischen Ausdruck vermischen.

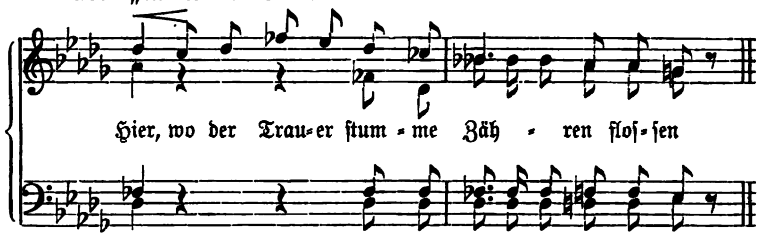
Was im poetischen Ausdruck Bestimmtheit ist, nämlich durch Begriffe bestimmte Rede, das ist es eben durchaus nicht im musikalischen, der gar keine Begriffe kennt. Die musikalische Bestimmtheit ist dagegen die seelisch zweifellose Wahrhaftigkeit des Gefühlsausdrucks an jeder Stelle, der an sich keine Zweideutigkeiten kennt wie das Wort. Diese tief innerliche, auf dem Quellengrund der Empfindung ruhende Bestimmtheit des Ausdrucks kann durch die Betrachtung der einzelnen poetischen Beziehungen, wie wir sie hier vornehmen müssen, nur aus ihrer Ruhe aufgestört und gewissermaßen veräußerlicht werden, verrät uns aber gerade dabei die unendliche Kraft, welche nun als Vielseitigkeit der Poesie zugute kommt, indem diese für das nur ihr eigentümliche vielfältige Spiel der Begriffe und äußern Beziehungen nun an jeder Stelle dasselbe aus der Tiefe der Gefühlswahrhaftigkeit quellende künstlerische Leben einer unwandelbar reinen Seele empfängt.

Diese Seele ist die Musik, und sie schafft mit einem Ton, was hundert Bestimmungen der begrifflichen Rede nicht gleicherweise lebenswahr erschöpfen könnten.

Es wird auch nicht an solchen Stellen mangeln, wo die Gefühlswahrhaftigkeit des musikalischen Ausdrucks in ihrer reinen Urkraft ausströmt, eben lediglich als naive melodische Empfindung, zumal bei außerdramatischen, echt lyrischen Gelegenheiten.

So finden wir als weitere Parallele den Abstieg der Töne für den Ausdruck weinender Klage sowohl in jenem Chor „An Webers Grab": „Hier, wo der Trauer stumme Zähren flossen, wo Liebe noch das teuerste beweint" (4. 9. 3 ff.), als auch in dem

15. „An Webers Grabe."



15. „Der Engel."



Liebe „Der Engel": „daß, wo bang ein Herz in Sorgen schmachtet vor der Welt verborgen, daß, wo still es will verbluten und vergehn in Tränenfluten" (1. 4. 1—2. 2. 1).

An diesen Stellen, von der gleichen Konstruktion wie Empfindung, trat auch der gleiche musikalische Ausdruck in Melodik und Harmonik ein, obwohl mehr als ein Jahrzehnt zwischen den völlig selbständigen Schöpfungsmomenten liegen mag.

Wie nun aber die klagende Empfindung hier so unbedingt naturwahr ausströmt, unwillkürlich nimmt dieser Strom der Melodie doch auch wieder die Form eines bestimmten Bildes in unserer Phantasie an: die des Tränenstromes! Ja, es ist nicht unwahrscheinlich, daß den Künstler selbst eben dieser natürlichste Ausdruck seelischen Schmerzes zu der schlichten Urform der Klage trieb, da ja doch die Motive des Schmerzgefühls und der Klagetränen ihm für diesen Augenblick völlig eins waren. Zudem: was in der

Wirklichkeit die Träne, ist in der Kunst der Ton, also beides wiederum eins für den Ausdruck des Schmerzes.

Wir begegnen übrigens diesem Tränenmotiv auch im Drama, in dem 1. Aufzug der „Walküre“, bei Siegmunds Erzählung von der traurigen Maid: „Mit wilder Tränen Flut betroff sie weinend die Wal“, als vorübergehend angewandte Begleitungsfigur (27. 1. 3).

Harmonie und Rhythmus tun das ihre, damit sich die schlichte Form der Melodie, oft nur leise gewandelt, zum Ausdruck der verschiedenen poetischen Momente eigne.

Wie anders, als bei den letzten, immer tief erregten, stark bewegten Beispielen, erklingt uns noch einmal in friedlicher Ruhe, nur wie mit einem sanften Schleier jener zarten Schamhaftigkeit bedeckt, die sich dem Ausströmen der minnigen Gefühle einer jungfräulichen Seele beimischt, der Abstieg der Töne als der Liebesgesang Elsas von der „Wang' in Lieb' erglüht!“ (89. 2. 1/2.)

16a. Rh.



16a. L.



Es ist eine ganz einfache Schlußwendung der lyrischen Melodie — nichts weiter. Der Musiker lacht, wenn man ihm sagt: das sei etwas! Aber wie innig und zart drückt gerade diese viel verwertete musikalische Form an dieser Stelle ganz allein eben das aus, was Elsas Seele in stiller Nacht bewegt! Dieser Ausdruck ist das Etwas, was nicht wegzuleugnen und wegzulachen ist.

Eben noch hatte ihr Sang, in leiser Wallung einer tief innerlichen Sehnsucht, den kurzen schwärmerischen Aufstieg genommen: „wollt Kühlung nun gewähren", der einer völlig andern Motivwelt angehört; und nun deckt sich sogleich wieder darüber die sanft beugende Hand der „Überwältigerin", der Obmacht der Empfindung, welche die Seele in Scham und Demut zur Ergebung stimmt. Dies drückt nun hier der selig befriedigte, in die Empfindung hingegeben sich bettende Schluß des Gesanges aus. Aber eben diese Wendung führt uns zu unserm „Entsagungsmotiv" zurück, obwohl jetzt das Motivische vor dem Harmonischen zurücktritt und wir aus der Empfindung schon wieder zur „Stimmung" übergeleitet werden.

Das geschieht im „Rheingold", dort, wo wir Freia vorhin in Scham und Schöne sahen, ergeben ihrem schnöden Lose, den Riesen zum Hortmaß zu dienen, und wo Frickas Gesang: „Sieh, wie in Scham" dann gleichfalls jene Schlußwendung der aus verlangendem Aufstieg sich ergießenden Ergebungsmelodie annimmt: „Böser Mann! Der Minnigen botest du das!" (180. 3. 4—4. 2.)

Wie verschieden die Situation, der Ausdruck der Ergebenheit einer zarten weiblichen Seele ist dieser wesentlich harmonischen Parallele aus verwandter motivischer Grundform gemeinsam.

Viel näher, bis zum deklamatorischen Wortausdruck, rücken sich die Empfindungsgehalte zweier melodisch und harmonisch dem vorigen verwandter Stellen, die wir eben deshalb hier gleich anschließen wollen.

Wolfram vergösse im Dienste der kindlich reinen Jungfrau, deren Heiligkeit der Dichter ahnungsvoll vorempfindet, „sein

letztes Herzensblut" (154. 5. 7/8). Nicht anders wollte Lohengrin, im festen Glauben an Elsas zweifellose Treue, sein Leben dem „Dienst des reinsten Herzens weihn" (218. 8. 2/3).

16b. T.



16b. L.

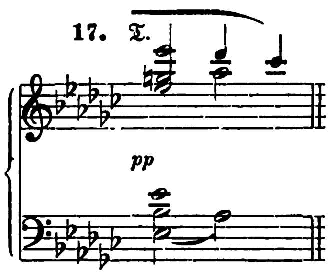


Beide Stellen bilden, rein musikalisch betrachtet, wiederum die einfachen Schlußwendungen. Aber innerhalb dieser Wendung vollzieht sich ein lyrisch-dramatischer Ausdruck. Es ist ein entschlossener Aufschwung, der zur hingebenden Weihe führt — der fromme Entschluß eines ritterlichen Männerherzens gegenüber der Heiligkeit reinen Frauenwesens.

Hier spricht der Parallelismus von Inhalt und Form mit voller Deutlichkeit überzeugend zu jedermann. Dagegen läßt sich zu dem erstgenannten Paar noch ein anderes Beispiel stellen, das in einer kurzen parallelen Bewegung der Melodik mit gleicher Harmonie besteht, wodurch wiederum zwei ganz verschiedene melodische Themata an diesem einen Punkte zum Ausdruck einer nahverwandten Empfindung dienen.

Im Nachspiel zum Gebet der Elisabeth (258. 4. 4) taucht, wie ein Widerklang auf die demütige Bitte der „würdigen Magd",

17. T.



17. W.



aus der frommen Seele des nachschauenden Wolfram dessen erhabenes Preislied der „hohen Liebe“ auf, und die Melodik der Stelle: „Ich folg aus weiter Fern“, dieser echten Dichter-Stelle und -Stellung, sie zeigt uns in gedrängtester Form den Abstieg der Töne als Ausdruck der innig verehrenden Gefolgschaft edler Liebe.

Dasselbe vernehmen wir, wenn in der „Walküre“ jenes schon vorher mit unserm Grundmotiv in Verbindung gebrachte, scheudemütige Hervortreten Brünnhildens vor den strafenden Walvater sich melodisch fortbildete zum Grollmotiv des Gottes, wie wir es aus den frühern Szenen des 2. Aufzugs kennen.

Dieses scheint allerdings im „Entsagungsmotiv“ zu wurzeln, erklingt hier aber wie gemildert, gesänftigt durch den Eindruck der edeln, geliebten Gestalt dieser „törigen Magd“, die selber nur der reinsten Liebe gefolgt, dieses neuen Sterns am Himmel einer düster wehvollen Wotanswelt, dem der zürnende Gott nun doch tief ergriffen in das ruhig strahlende Auge schaut. Denn eben hierzu „erhebt sie sich allmählich bis zur knienden Stellung“ und beginnt: „O sag', Vater — sieh mir ins Auge!“ (338. 2. 5—3. 7.)

Mit diesen letzten Verklärungen des Unterwerfungsmotivs schließen wir einen Hauptabschnitt des Kapitels, das sich mit ihm befaßt, und gehen über zur Betrachtung derjenigen Parallelstellen, in denen der Abstieg der Töne nicht mehr Bedrückung, Beschränkung, Scheu, Demut, kurz: die Überwältigung der Empfindung von außen her, ausdrückt, sondern wo die eigene, der Seele inne-

wohnende Empfindung sie übergewaltig mit fortreißt zur jubelnden Äußerung ihrer ganzen, nimmer zu bergenden Fülle.

Hier treffen wir ein Urmotiv der Wagnerschen Melodik, das man in allen Werken wiederfinden kann. Wir wollen aber nur die hervorragendsten Punkte, an denen es erscheint, in Betracht ziehen.

18a. R.



18a. T.



Bekanntlich ist die jubelnde Melodie im Duett des Holländers und der Senta ursprünglich aus den völlig aufgegebenen „Feen" herübergerettet worden (204. 5 ff.: „Begeistern wird auch ihn die Liebe, aus meinen Banden mich befrei'n!"). Es ist aber auch oft schon bemerkt worden, daß eben diese Jubelstelle im „Holländer" („Was ist's, was mächtig in mir lebet, was schließt berauscht mein Busen ein?") in naher Verwandtschaft steht zu jenem Jubelgesange des „Tannhäuser": „Ha, jetzt erkenne ich sie wieder, die schöne Welt!" (97. 1. 4.)

Stets sind es Gipfelpunkte des Empfindungslebens. Schon Ada sieht die Befreiung durch Arindals Liebe aus ihrer Verzauberung in kalten Stein voraus. Der Holländer erblickt seinen „Engel", Senta ihres Retteramts Erfüllung nach weh= und sehnsuchtsvoller Zeit vor sich im hellen Hoffnungslicht. Tannhäuser schaut nach seinem Irren „in weiter, weiter Ferne" die schöne Welt im Frühlingsglanze, die ihm — mit dem Namen Elisabeth — die volle Befreiung der Seele zum reinen Liebesheile verheißt. „Frieden" kündet sich beseligend an; die Sonne bricht durch die Wolken, und das Menschenherz jauchzt ihr zu, der herrlichen Hoffnung des Lebens, gläubig der Macht der Liebe!

Selbst im „Liebesmahl der Apostel!“ findet das selige Gefühl des Hoffens auf den nahen Tröster, den Geist Gottes, keine andere Form: „Dich fühlen wir das Haupt umwehen!“ (56. 1. 1) atmet die Frühlingswonne des Christentums — Pfingstluft.

Und so nun, weltlicher nur bewegt, grüßt auch Rienzis Gesang den Frieden und den Frühling im befreiten Römerlande: „Wie Sonne schön durch Wolken bricht!“ (180. 3. 1.)

Es ist wahrlich, als ergösse sich aus dem Bruche starrer Eisesrinde der volle Strom des neuen Lebens in diesen Melodien vom Menschenherzen hervor in die weite, mit aufjubelnde Welt!

Wir wollen die eigentümliche Wendung derselben Melodik im „Lohengrin“ nur streifen, welche dort, im Brautgemach, nur in dem Rahmen der Gesamtfiguration sich hält, darinnen aber auf die zarteste wie zurückhaltende Weise durch die sanftern Gebiete des süßen Geheimnisses leitet: „Fühl ich zu dir so süß mein Herz entbrennen“ (180. 5. 1/2).

Daß das Preislied in den „Meistersingern“ des Gefühlsergusses im melodischen Abstieg der Töne sich nicht ganz entschlagen konnte, läßt sich ohne weiteres begreifen. Jedoch wird hier die Melodik von der Form des Liedes so eigenartig bestimmt, daß der Parallelismus nur eben noch in jener Grundbewegung liegt (267. 3).

Dagegen wie die Stellen im „Tannhäuser“ und im „Rienzi“ sich als melodisch und harmonisch reine Parallelen erwiesen, so wiederum diejenigen im „Tristan“ und in der „Walküre“.

Die absolute Hingebung der liebenden Seele Isoldens an die Ekstase der (unbewußt) „höchsten Lust“ (welche niemals sinnlicher, sondern stets nur seelischer Art sein kann) — sie ergießt sich aus ihrem Urquell allertiefsten Leidens in die ungehemmte, nur immer neu wiederholte Tonflut, die dann auch die endliche Verklärung der befreiten Seele als mächtiger Lichtstrom ohne Erdengrenzen umrauscht (250. 2. 2/3).

Was dort als Entzückungs- oder Verklärungsmotiv, durchaus ekstatisch, durchgeführt wird, erscheint in dem Nibelungenwerke, zunächst in der „Walküre“, als die plastisch festere, mehr vom

Bewußtsein gehaltene und eines noch besondern Aufschwungs fähige Figur der „Rechtfertigung aus der Liebe“, wie sie Brünnhildens herrlichen Gesang trägt: „Der diese Liebe mir in das Herz gehaucht“ und ihr hernach auch den göttlichen Schlummersegen singt (246. 1. 1—3).

Die Liebesbegeisterung ist beiden gemeinsam. Aber es ist ein Unterschied zwischen dem innerlich schon von der Welt gelösten Weibe, im weißen Gewand der keuschesten Liebesnacht, und der durch Zauber und Todesschlaf hindurch doch nur dem Leben, dem Menschensein selbst, gewonnenen Walküre, im festen Panzer der reisigen Jungfräulichkeit, den erst der Wecker erbrechen soll.

Der Unterschied der Empfindung, durch diese dramatischen Beziehungen bestimmt, drückt sich in der verschiedenen Formung der sonst so engverwandten, wirklich parallelen Melodien aus. Die Empfindung aber ist in ihrem Grunde, wie das Motiv, dieselbe: die Übermacht der Liebe, die der Welt, die dem Gott trotzen muß in edler Hingabe des ganzen weiblichen Selbst.

Und nun erhebt sich diese Liebe über die Welt selber, wird zur himmlischen Liebe, und ihre Rechtfertigung ist eine Tat des mannhaften Glaubens. Dies Wunder vollzieht sich durch die göttliche Gnade. Wir haben es nicht mehr mit einem strafenden Gott, einer feindlichen Welt zu tun. Es ist ein Asyl gefunden. Die Übergewalt der Empfindung hat die höchste Kraft eines Aufbaues gewonnen! Indem sie sich niederwärts zum Irdischen ergießt, wird sie nicht selbst herabgezwungen, sondern sie befruchtet das Irdische, sie gibt ihm ein neues, festes, unerschütterliches, ewiges Lebensgesetz, des Lebens in der Gnade.

Diese fruchtbare Empfindung erwirkt aus dem Gesamtausdruck die Form eines selbständigen Motivs — das des Gnadenglaubens —, welches nun parallel auftritt in den beiden Werken, die solchen Glauben bekennen: „Tannhäuser“ und „Parsifal“.

„Der Gnade Wunder Heil!“ singen die jüngern Pilger mit dem grünenden Stabe des Heils am Schlusse des „Tannhäuser“ (291. 2. 12).

18b. Tr.



18b. W.



18c. T.



18c. P.



„Der Glaube lebt!“ erklingt es in denselben Tönen aus der Höhe des Gralstempels, der sich im „Parsifal“ auf dem Grunde dieses Gnadenglaubens erhebt (66. 1. 4/5).

Hier nun ist die Demut der unterworfenen Seele zur Freiheit der Weltüberwinduug geworden; und wenn am Schluß des „Parsifal“, nach der Rückkehr des blutenden Speeres, wie dort des blühenden Stabes, dasselbe Glaubensmotiv in selig verschlungenem Reigen seine schwebenden Lichtmassen unter heiligem Harfenklang über alle gläubige Welt weithin belebend auszuströmen scheint mit der Erlösungskunde ohnegleichen — ein Ostergruß, ein „Christ ist

erstanden aus der Verwesung Schoß“ als Seligkeitsjubel der edelsten Gemeinschaft menschlicher Seelen —: dann ist es uns wohl, als wäre jene höchste Verklärung der ins Unbewußte hinsterbenden Isolde doch nun erst zu ihrem wahren Licht und Heil erstarkt, die dort nur im Sterben erlöste Kraft des Leidens durch die Liebe nun hier gesteigert zur Kraft des Leben wirkenden Glaubens an die Gnade, unter denselben Strömen unendlichen Lichts, die aber nicht mehr einer ewigen Nacht geheimnisvoll entquellen, sondern dem Urquell alles Lichts in seiner offenbarten Gottesherrlichkeit. Es ist die aus der *Höhe* gewonnene Kraft, die zum Eigen der Menschenseele in ihrer innersten schöpferischen Tiefe geworden; und nur aus dieser Tiefe hervor brach auch die gewaltige Kunde solcher wahrhaft religiösen Musik.

Doch noch fesselt uns die Erde und locken uns irdische Liebesweisen!

Ehe wir zu den Parallelen übergehen, die uns im *Aufstieg* der Töne die Empfindungen des Sehnens und des Sieges zum Ausdruck gebracht zeigen sollen, müssen wir noch das Zwischengebiet durchschreiten, wo Ab- und Aufstieg sich zu einer wogenden Figur verbinden, welche die eigentliche Ausdrucksform für die in sich selber schwelgende *Liebesseligkeit* ist.

Als reinmelodischer Empfindungsausdruck im schwungvollen Fluge des innigsten Liebesgesangs erhebt sich die tönende Woge dieser Figuration, unverkennbar parallel geformt, aus den entzückten Herzensergießungen der beiden zur ersten Liebe erwachten Jungfrauen *Elisabeth* und *Elsa*.

19. T.



19. L.



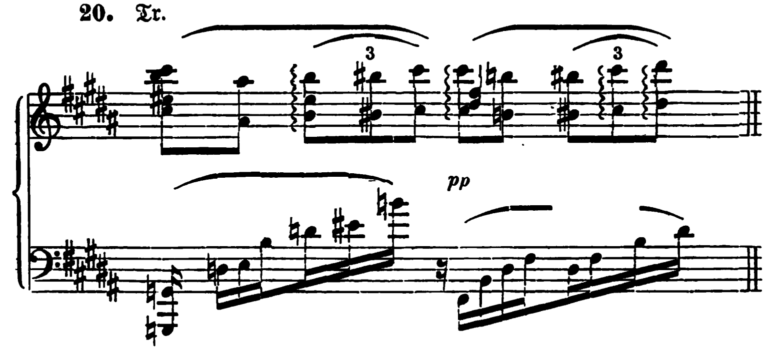
Der kindlich ahnungslosen Seele, die nur eben das staunende Auge aufgetan vor dem Wunder festlich erstrahlender Wirklichkeit irdischen Glückes, entringt sich bei dem ersten und einzigen Zusammensein mit dem Manne, der ihr die Liebe genannt, das jubelnde Wort: „Von Wonneglanz umgeben, lacht mir der Sonne Schein!“ (123. 2. 5—3. 4.) Ihres Glückes reines Bild findet ihr keuscher Blick dort oben im ewigen Himmelslichte.

Dem im endlich errungenen Besitze beseligten Weibe, das zum ersten Mal allein mit dem tiefbewußt Geliebten in trautester „Liebesstille“ ihm hingebungsvoll in das lichte Auge schaut, dessen zweifellos wahrhaftiger Strahl ihr einzig die Sonne ihrer neuen Welt bedeuten soll, entströmt das von übermächtigem Empfinden zwischen demütigem Empfangen und stolzem Besitzen hingerissene Liebesbekenntnis: „Wie wär' ich kalt, mich glücklich nur zu nennen“ (180. 4. 1—3). Ihres Glückes Maß verschwindet ihr im reinentbrannten Gefühle innig-gegenwärtiger Herzensglut.

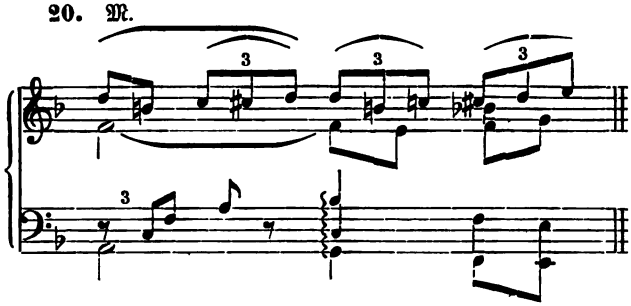
Dies war Gesang, ausgebildeter Gesang, und nur Gesang, mit seinen weitausholenden, vollatmigen melodischen Zügen. Anders, intimer, flüssiger, gestaltet sich die wogende Bewegung des Auf und Ab in einer ursprünglich orchestralen Form, welche, erst danach von der Stimme lyrisch aufgenommen, ein eigenes Motiv im Gesamtgewebe eines großen Werkes werden sollte.

So sehr unmittelbar der Empfindung entquollen ist gerade diese melodische Form, daß man auf den Gedanken geraten konnte, sie sei

20. Tr.



20. M.



dort, wo sie in den „Meistersingern“ eben mit bestimmt motivischer Bedeutung reichlich auftritt, nichts anderes als ein „Zitat“ aus dem „Tristan“, gleich jenem berühmten im 3. Aufzug beim Hans Sachs.

Dem ist nun aber durchaus nicht so — obwohl auch jenes wirkliche Zitat gar nicht hätte eingeführt werden können, wenn nicht dieser parallele Empfindungsausdruck beide Werke schon im Innersten verbunden hätte.

Im „Tristan“ wie in den „Meistersingern“ ist die motivische Bedeutung dieser Form eine ganz selbständige, durch das Drama bestimmte; und zwar im „Tristan“ keine andere als die schon vorher betrachtete Entzückungs- oder Verklärungsmelodie, welche zuletzt der Auflösung alles Menschenleidens in die unbewußte Natur den höchstgesteigerten Ausdruck gibt, ursprünglich jedoch der Menschenseele in ihrer höchsten Lebensäußerung selbst als wortlos seligste Liebesmelodik entströmt (153. 2. 4/5).

In den „Meistersingern“ dagegen geht die Melodie von der Naturempfindung wie von dem Leben der Natur selber aus: im ersten großen Lenzesgesange Walters vor den Meistern (45. 2. 4). Dort das „endlos — ewig — einbewußt“ der liebenden Seelen, die „selbst die Welt“ sich fühlen — hier des „tosenden Jubels Gedränge“, womit des Frühlingswaldes tausendfacher Weckruf den Widerhall der Liebe im einsamen Menschenherzen erst hervorlockt.

Aber die melodische Bewegung, die im „Tristan“ mit großartigem Zuge, in den „Meistersingern“ mit bunter Lebendigkeit, dieselbe Grundempfindung des höchsten Lebensgefühls, in Liebe

und Lenz, ausdrückt, sie ward dem Künstler zur formalen Parallele, weil er eben „sang, wie er mußt'", und das Muß des echten künstlerischen Schaffens gerade den tiefinnern Zusammenhang der Dinge noch vor ihrer Entwicklung in der dramatisch-symbolischen Darstellung bereits musikalisch offenbart.

Denn allerdings sind ja Naturseele und Menschenherz im Grunde eins. Jene kommt in diesem zur Empfindung ihres Wesens und Willens. Wenn im Drama dort die empfindenden Herzen wieder in das Unbewußtsein der Natur heimkehren, hier die unbewußte, nur lebende und nur träumende Natur im Menschen ihrer selbst bewußt wird als Liebesmacht: so spricht sich darin nur jene Ureinheit aus, die zuletzt auch den Menschen sein höchstes Amt erfüllen läßt, die mitleidvolle Befreiung der Natur zur Teilnahme an der Gottesgnade in seiner eigenen Erlösung.

Dies ist Tristan und Isolden noch nicht möglich. Dies erreicht Walter nur erst im symbolischen Spiele der schönen Kunst, die ihm Lenz und Liebe vereint im Liede. Erst im „Parsifal" erleben wir diesen höchsten Sieg, im Karfreitagszauber, von ganz andern Melodien gefeiert.

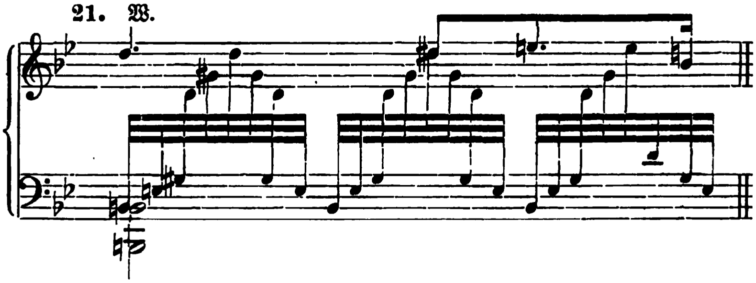
Übrigens nähert sich an einer Stelle des letzten Gesangs der Isolde die große Form ihres Verklärungsmotivs unter dem fortreißenden Einfluß der alles auflösenden Empfindung von der Heimkehr der Seele in die Natur, „in des Weltatems wehendes All", besonders auffällig den lebhaft wogenden Naturstimmen in Walters Heimatswald: „Wie sie schwellen, mich umrauschen — soll ich atmen, soll ich lauschen?" (249. 2. 1) — ja, das klingt schon in den Worten des Gedichts an jene Verse Walters an: „Es schwillt und schallt, es tönt der Wald von holder Stimmen Gemenge!"

Das ewige Leben der Natur, wie es das Menschenherz sympathisch ergreift und in seinen mütterlichen Liebesreigen hineinzieht, es legte dem Dichter die verwandten Bilder und Worte in die singende Seele; und als nun der Dichtersang zu lauter Musik erscholl, da ward auch dem melodischen Fluß der Töne dieselbe Form zuteil wie dem sinnvollen Gefüge der dichterischen Phantasie.

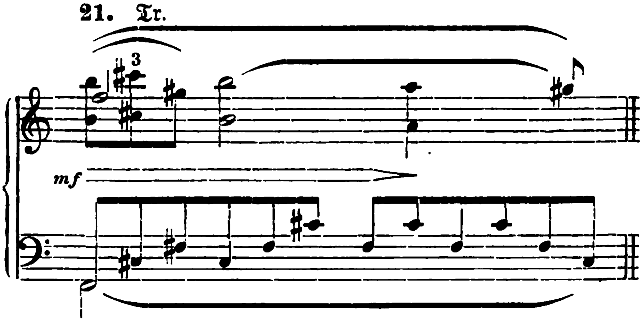
Die kürzeste, zum Typus konzentrierte Form der Verbindung von Ab- und Aufstieg der Töne ist eben deshalb auch ein besonders vorherrschendes, ein Lieblingsmotiv des wesentlich Typen schaffenden Künstlers geworden.

Eine einzige Welle ist es, wie ein schlichter Naturlaut, aber ein Naturlaut, der mehr als alle seine Herkunft aus dem fühlenden Menschenherzen verrät. Er ist zugleich eine Urform des Gesanges, der Beschwingung menschlicher Seele zum melodischen Aus-

21. W.



21. Tr.



21. M.



druck. In einer Zeit, die für die neue Melodik der Musik als Ausdruck noch gar kein Ohr hatte, drang doch diese Urform schon dergestalt bestimmend durch, daß man vermeinen konnte, der neue Meister habe überhaupt gar kein anderes melodisches Motiv zu erfinden gewußt. Gerade diese Bestimmtheit des Ausdrucks galt für Armut und weckte den Spott.

Wir, die wir es allgemach gelernt haben, diese Dinge mit Ernsten ernst zu nehmen, wollen hier nur einige Stellen anführen, die uns wirklich Parallelen des Empfindungsausdrucks zeigen.

Da müssen wir ausgehen von der Verwendung jenes melodischen Typus als dramatisches Motiv im „Ring", zunächst als Liebesmotiv der Wälsungen in der „Walküre" (49. 5 ff.). Auch hier schon — das ist gleich zu bemerken — dient es als Ausdruck eines Tönenden: „O holdeste Laute, denen ich lausche" (61. 2. 3/4).

Diese weltbekannte Figur der Liebesseligkeit taucht aber auch im „Tristan" auf, dort gerade, wo Isolde ihrer Liebesseligkeit den feiernden Ausdruck eines Gesanges gibt, des Preisgesanges auf Frau Minne: „Des kühnsten Mutes Königin!" (96. 1. 5.)

Was dort im „Ring" ein dramatisches Gesangsmotiv, scheint hier nur eine musikalische Verzierung der Begleitung. Aber eben die motivische Verwendung derselben Figur mahnt und lehrt uns, daß wir es nirgends mit Verzierungen, sondern überall mit Ausdruck zu tun haben.

Nichts anderes drückt denn auch im „Tristan" diese musikalische Wendung der melodischen Gesamtbewegung aus, als wie im „Ring" das plastische Motiv: die frohlockend innige Erregung liebender Seele. Sehnsucht und Hingebung verschmelzen dabei zu einer Empfindung, gleichwie Auf- und Abstieg der Töne zu einem melodischen Typus.

Kein Wunder, daß wir dieselbe Liebesweise auch in den „Meistersingern" vernehmen, und oft vernehmen, und in den verschiedensten Beziehungen vernehmen, gemäß der Buntheit des Lebens in jener menschlichen Sphäre und nach der Vieltätigkeit

der durcheinander spielenden Motive, die doch allesamt unter dem Koboldzauber des Liebesspiels stehen.

Man erinnere sich nur an Davids erste Deutung der Meistersingerschaft: „Wer — aus Tönen fügt — eine neue Weise" (45. 2. 3/4). Da tut die „fügende" Macht gleich „Nam' und Art" uns kund: es ist die Liebe, welche den Mann zum Dichter, den Dichter zum Sänger, den Sänger zum Meister und Sieger macht.

„Die kenn' ich nun auch — seit dieser Nacht" — spottet Walter lächelnd in derselben Melodik seiner eigensten Liebessangesmacht über die „andern Wort und Weisen", die man nach Meister Sachs' Scherzwort für den „liebseligen Ehestand" fand (257. 2. 4).

Eva aber, die Jungfrau, in der Seligkeit ihres Liebesmorgens, sie nimmt alle Lehre und allen Scherz, die dieses Werk so wunderlich neckisch durchweben, in die volle Verklärung ihres reinen Glückes auf, wenn sie die große Harmonie des Quintetts einleitet mit dem gleich tönenden Sange: „Deutung euch zu schulden — seligsüß Bemühen" (318. 2. 2/3), worauf dieses Bemühen alsbald das Herz sich leicht macht in „einer Weise mild und hehr!"

Diese „Weise" nun, der Anfang des Preisliedes selber, zeigt uns nur eine Umkehr jenes Typus zur selbständigen Melodie eines „morgendlichen" Atemzugs aus tiefer Sängerbrust. Damit setzt dieses Lied melodisch ein. So holt es der „schöpfende" Sänger aus seiner träumenden Seele hervor.

Ja, so hatte auch schon Walters erster Werbesang „Am stillen Herd zur Winterszeit" sich eingeführt mit der schlichten Tonbewegung, die dem melodischen Typus zugrunde liegt, und die wiederum dem ersten Sange Lohengrins an seinen Schwan vollkommen treu entspricht.

Heimatklänge — Liebestönen!

Wer will hier von Anklängen, Imitationen, Zitaten oder gar von Monotonie der Erfindung reden? — „Orphische Urworte" der Empfindung sind es, und wer sie fand, war der große Musiker, — wer sie so vielfältig verwandte, der große Künstler, den wir als Meister verehren. Daß wir, kleine Beobachter

eines gewaltigen Ereignisses, in dieser zersetzenden Art darüber reden können, ja reden dürfen, das macht, daß es der Dichter war, der den Musiker zum Künstler werden ließ, der Dichter, der den gefundenen melodischen Typus in seinen Dramen zu so vielfältiger künstlerischer Verwendung kommen lassen konnte — mußte: als Ausdruck derselben Empfindung bei den verschiedenen dramatischen Motiven.

In einer Umkehr des vorher betrachteten Typus, die der erstbetrachteten Naturbewegung wieder näher kommt, treffen sich auch einmal das Marke-Motiv aus dem „Tristan" (242. 2. 2/3) und der elegische Abschluß des Liebesmahlspruchs, das Amfortas-Motiv, im „Parsifal" (76. 3. 3/4).

22. Tr.



22. P.



Das „Erwache meinem Jammer!" wie das „Schließe die Wunde!" sind nichts als tiefe Klageseufzer über einen tödlichen Schmerz, denen die Wehmut der Ergebung einen eigenartigen Charakter verleiht, als würde die Fülle des Sehnens selbst in den verschwebenden Seufzerhauch aufgelöst.

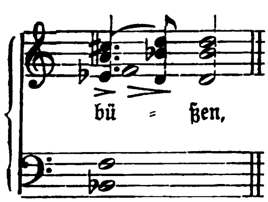
Als Klagelaut, der sich unter dem Druck eines höchstgesteigerten Wehgefühls mühsam hervorringt, setzt dieser Seufzer an beiden Stellen synkopisch ein. Auch dies — ein tiefer Atemzug — und tiefer noch als der Atem des Liebes ist der des Leides! — hier stockend, dort länger gehalten: so scheint die kleine Sekunde des Abstiegs das in der kleinen Terz nachfolgende gleiche Intervall des Aufstiegs aus der belasteten Brust herauszuschöpfen. Aber dieser letzte sehnsüchtige Hauch verhallt sogleich in einer rein schwebenden Harmonie wie ein stilles Gebet des machtlos der Gnade höherer Gewalten hingegebenen leidenden Menschen.

Hier also tritt das Sehnen noch kaum selbständig hervor. Wir

wissen alle, wo dies am entschiedensten geschieht und zu der reichsten Durchbildung des Grundtypus führt: im Sehnsuchtsmotiv des „Tristan“. Da wir aber keine Monographie dieses Motivs zu schreiben haben, wollen wir nur auf drei Stellen hinweisen, wo es eine harmonische und melodische Gestalt annimmt, die in andern Werken auffällige Parallelen hat.

Im Vorspiel (3. 4. 3) wird bekanntlich nach der ersten großen Durchführung des Themas die einfache Urform der aufsteigenden kleinen Sekunde, dieser innigste Sehnsuchtsseufzer, durch einen chromatischen Lauf zu neuem Spiele, nun in der Umkehr, wieder herbeigeholt. Dieser Moment wird jedem, der in den Werken nur einigermaßen zu Hause ist, an den Seufzer des „Tannhäuser“ gemahnen: „denn in Zerknirschung wollt' ich büßen“ (269. 2. 3).

23. T.



23. Tr.

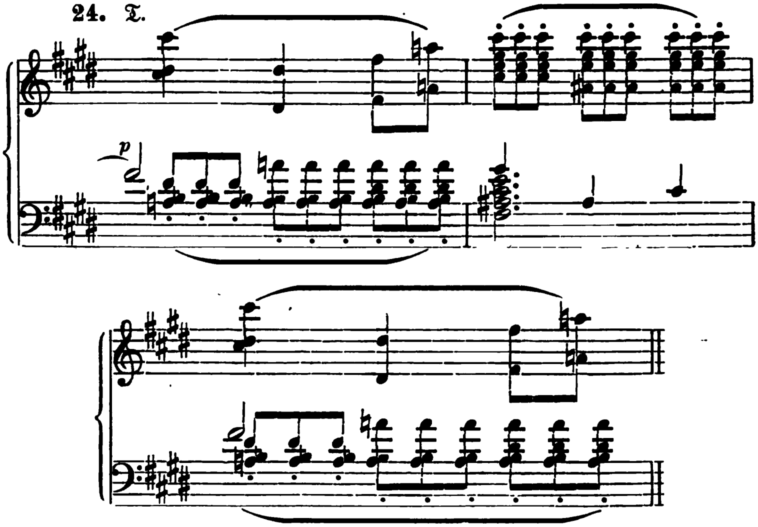


Wie dort die Umkehr des Sehnsuchtsmotivs schon das Blickmotiv andeutete, so ist auch hier dieser Bußseufzer der seelische Ausdruck eines sehnsüchtigen Blicks, der nach Erlösung sucht im Auge des Weibes: „um meines Engels Träne zu versüßen“.

Der leidensvolle Wille sehnt sich nach seiner Erlösung durch die lichte Kraft des Intellekts — würde der Philosoph sagen. Doch ohne alle Philosophie, einfach den Tönen lauschend, muß man bekennen, daß das menschliche Sehnen an beiden Stellen, und zwar hier besonders durch die harmonische Übereinstimmung, denselben Ausdruck gewonnen hat, weil der musikalische Künstler dabei dem gleichen seelischen Motiv folgte: der „Sehnsucht nach dem Heil“.

Die sich anschließende zweite Durchführung des Sehnsuchtsmotivs, die mit jener schwungvollen Umkehr ihres ersten Einsatzes anhebt und eben dadurch an das *Blickmotiv* erinnert, hat eine große Schuld auf sich geladen. Weil *sie* den Leuten in den Ohren klang, die nur obenhin zuhören, so galt ihnen die *neue Venusberg-Szene* im „Tannhäuser“ kurzweg für „Tristan“-Stil. Denn eben diese Form des umgekehrten Einsatzes kehrt hier thematisch wieder, um den Reigen der Grazien ausdrucksvoll zu begleiten, der den geheimnisvollen Sinn des Bildes von der *Entführung* der *Europa* als eines Werkes der *Liebe* deuten soll (31. 1. 1 ff).

24. T.



24. Tr.

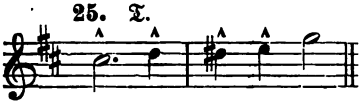


Die triolisch bewegt pulsierende Begleitung tritt auch im „Tristan“ auf, wenn jene Form des Sehnsuchtsmotivs im Zwiegesang ekstatischer Liebesseligkeit wieder ertönt: „Welten entronnen, du mir gewonnen“ (74. 2. 1—3).

Das Gefühl ist Bild, Gestalt, Leben geworden, und die musikalische Ausdrucksform ist in beiden Fällen des „Welten-Entrinnens“ ein Liebesmotiv, dessen Typus jedoch weniger die aufsteigende Sehnsuchtsfigur als wie gerade der schwungvolle Einsatz, wieder der tiefe Atemzug ist, der sie erst aus den geheimsten Gründen des Menscheninnern hervorzuheben scheint.

Im „Tannhäuser“ wird das Sehnsuchtsmotiv, wie wir sehen, als ein Motiv der Bacchantinnen hervorgeholt mit jener selben äußerst ekstatischen Bewegung, jenem scharf akzentuierten Aufschwung, der sich anfangs, im Bacchanal, dem dionysischen Gesamtgestus des berauschten Heeres dieser liebesseligen Berggeister plastisch angeschlossen hatte (20. 3. 2/3).

25. T.



25. M.



25. Tr.



Zarter tritt es hernach im Reigen der Grazien auf, beruhigter, veredelter (31. 2. 1/2). So finden wir es dann auch an einer dritten Stelle des „Tristan“ wieder, der doch sonst in seiner unvergleichlichen Innerlichkeit diese wie welterobernd und himmeltrotzend aufzuckende Gebärde der höchsten ekstatischen Äußerung nicht kennt.

Erst im allerletzten Takt des Werkes (250. 5), als das Sehnsuchtsmotiv, das es bis dahin durch alle Seelenphasen des Liebespaares durchwaltet und durchwebt hatte, endlich, wie erlöst vom Erdenstaube, verklärt, befreit, erhoben zum Ewigen, völlig und für

immer uns entschwebt: da gewinnt es auch diesen letzten, allerhöchsten Aufschwung. Aber er hat nun nichts von der leidenschaftlichen Ekstase eines sinnlichen Aufschreis wie im Bacchanal. Er ruht schon im reinen Frieden jenes höchsten Seins, das unserer Lichtwelt samt unserm irdischen Liebesbewußtsein die Nacht und das Nichts bedeutet.

Nun sei es uns freundlich gestattet, zum Aufschrei und zum Aufschwung noch einen gar zarten Aufblick zu fügen, der weder leidenschaftliche Daseinslust noch weltüberwindendes Erlösungssehnen in sich schließt, sondern nichts als die ängstliche Sorge eines liebenden Mädchenherzens ausdrückt: „So sagt mir doch an, ob keinen der Meister zum Freund er gewann?!“

Evas zartbewegtes Fragemotiv ist es, das sich hier (158. 2. 1/2) aus einem drängenden Sehnsuchtsaufstieg bänglich losringt — und diese schlichte Zusammenfügung ergibt für uns die offenkundige Parallele zum wilden Bacchantinnen-Gestus, zum edelschönen Liebesreigen der Grazien, zur Erlösungsmelodie des verklärten Geistes tragischer Minne.

Es ist ein und derselbe Geist des Sehnens, der sich musikalisch so und nicht anders an diesen so verschiedenen Stellen, mit so verschiedenem Charakter, dennoch jedesmal im nämlichen Grundtypus des musikalischen Ausdrucks und jedesmal mit gleich zweifelloser Bestimmtheit äußern mußte. Eine Welt des Ausdrucks entfaltet sich dergestalt vom Venusberg über Kareol bis heim nach Nürnberg aus demselben allumfassenden Keim. Das ist das Geheimnis und das Wunder, das die eigentliche Schöpferkraft der Musik.

Ursprüngliche Völker, nachsinnend über das Geheimnis und das Wunder alles Werdens, fanden dafür den Begriff des Wortes Maha vakya — Honover — Logos — das war den indischen, persischen, hellenischen Weisen die Urkraft der Schöpfung. Platon nannte es bereits ein Bild: eidos — die Idee. Die symbolische Sprache unserer Kunst gibt uns dafür ein redendes Gleichnis in den also entwicklungs- und bedeutungsreichen musikalischen Aus-

druckstypen, die dann gleichfalls zum Bilde, zur Gestalt und auch zum Worte werden in der vollen Idealität des Dramas.

Wir beschließen die Betrachtung des Empfindungsausdrucks mit wenigen Worten über die beliebte Form des triumphierenden Aufstiegs, der überall Siegesmotive bildet.

Der Typus der „Fanfare“ ist es, der wie ein Wort aus der Volkssprache, das der Poet ausspricht, in das Kunstwerk des Musikers als ursprünglichster und charakteristischster Ausdruck für die Siegesempfindung einklingt. Ihm aber kommt auch dieser Ausdruck nicht etwa von außen her, aus jener Luft gegriffen, in der er liegt und fliegt. Er entsteht ihm vielmehr gleichfalls nur aus seinem eigenen Werke, aus dem dort herrschenden Ausdrucksschatze, womit er die höchsten Anforderungen der Dichtung bezahlen kann.

Dies ist für uns interessant an folgenden Beispielen zu beobachten.

26 a. M.



26 a. S.



Der Triumph des Nibelungen, der sich an Alberichs Herrscherruf schon im „Rheingold“ angeschlossen, den wir hier in jener Form anführen, die er im „Siegfried“ annimmt, als Alberich dem Walhallherrscher gegenüber mit dämonischer Wildheit trotzig droht: „Der Welt walte dann ich“ (130. 4. 5/6): er ist motivisch betrachtet nichts anderes als das gute Eigen dieses Walhallherrschers selber, der denn auch mit erhabener Gelassenheit den Wutausbruch des dunkeln Kobolds der Tiefe mit anhört. Zur himmlischen Wolkenburg, nach Walhall empor, weist jener Fanfarenklang, zu dem heiligen Heim der Helden, das Alberich stürmen will „mit Hellas Heer“. Zum Walhallmotiv gehört auch die

Grundform der Fanfare, der Aufstieg der Töne, das Siegesmotiv.

Wie nun hier ein boshaft niedriger Erdendämon dem höchsten Gott entgegentritt, indem er dessen stolze Erhabenheit über der Welt höhnisch zum Ziel seines eklen Vernichtungsbegehrens, seiner goldgierigen Beutelust erniedrigt: so sehen wir auch Beckmessers dämonisch angelegte Natur des gleichen Fanfarenmotivs sich eifernd und keifend bedienen, als jener dem ebenso gelassen und überlegen wie Wotan ihm entgegnenden Hans Sachs die eiteln Vorwürfe seiner eigenen niedern Sinnesweise macht: „Daß sich Herr Sachs erwerbe des Goldschmieds reiches Erbe“ (239. 3. 1—3).

Und siehe da, diese Fanfare der Selbstblamage, die gleiche, welche sich Alberich aus dem Walhallthema stahl, auch Beckmesser stibitzt sie, wie das verhängnisvolle Gedicht, aus fremdem Besitz: aus dem Himmelsthema des Sachs!

So dürfen wir wohl jene bis an das Erhabene streifende Melodik des Schusterliedes, des „Gassenhauers“, nennen, die auch im „Wach auf“-Chor wiederkehrt, die aufsteigende Sonne zu grüßen, — jene Töne, die uns den sinnenden Dichter „auf wolkigen Höhen“ zeigen, vom „Engel“ emporgeführt zur weiten, reinen Schau über die tiefe, wirre Welt der Alberiche und Beckmesser: „Doch wenn mich der im Himmel hält, dann liegt zu Füßen mir die Welt.“ (185. 1. 3—2. 3.)

In einem weitern Sinne wäre dies schon eine Situations-Parallele; und noch mehr gilt das von einer nur wenig veränderten Form derselben Fanfare, die als Empfindungsausdruck in der „Walküre“ das siegesstolze Heldenthema der Wälsungen bildete (43. 1. 2—4), während es schon im „Lohengrin“ (97. 2. 4/5) der stolzen Freude Elsas an ihrem geheimnisvollen Bunde mit dem herrlichsten Siegeshelden frohlockend-glänzenden Ausdruck gab.

Der akkordliche Zusammenklang verleiht an beiden Stellen dem parallelen Thema noch den besondern Charakter eines Liebesmotivs, eines Jubels aus bräutlich sich einigender Seele.

Doch dies ist nicht die Situationsparallele. Diese verbindet

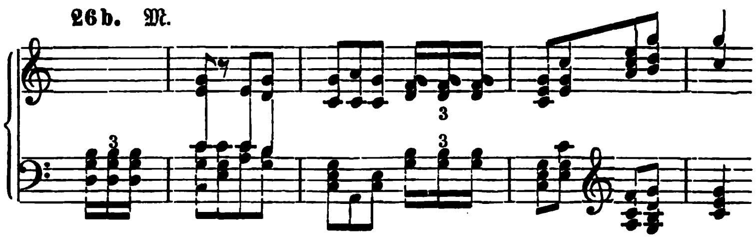
26 b. L.



26 b. W.



26 b. M.



vielmehr jenes Elsa-Motiv wiederum mit den „Meistersingern“, wo es zu fast dem nämlichen Sprachausdruck einer Aufforderung zur Teilnahme am freudigen Feste des Liebessieges erklingt.

Elsa sagt zu Ortrud in diesen Tönen: „Geschmückt mit prächtigen Gewanden sollst du mit mir zum Münster gehn“ (97. 2. 3—3. 4). Und wie spricht doch Hans Sachs zu seinem braven Buben? „Heut auf die Wiese begleitest du mich: mit Blumen und Bändern putz dich fein; du sollst mein stattlicher Herold sein!“ (245. 1. 3/4.)

Was dann erschallt, ist zwar nicht dieselbe melodische Form, keine äußerlich genau entsprechende Parallele, und doch der gleiche Typus, der grundverwandte Ausdruck, recht solch ein „Wort“, das der Laie mit Kopfschütteln als dem andern „grundverwandt“

bezeichnen hört. Und doch, man möchte wetten, auch der Laie merkt unwillkürlich die Verwandtschaft.

Nur wenn er ins „Nachdenken“ kommt, fühlt er sich verpflichtet, sie abzuleugnen, weil die Noten nicht stimmen wollen, und er schiebt wohl unsern „Irrtum“ auf die irreleitende Verwandtschaft der „Situation“. Denn, so sagt er wohl weise: „die Stelle in den „Meistersingern“ enthält nichts als die Meistersingerfanfare.“

Ja, eben darum!

Diese Fanfare „erfand“ das Genie, weil sie Urwort, Urtypus war für den ganzen Ausdruckskreis der Siegesmotive. Erst das „Bild“ zum „Worte“ gibt dann die Situation.

III. Situation.

Wie die Stimmung zur Empfindung, verhält sich die Situation zur Handlung. Beide geben die Sphäre für das wirkende Moment.

Innerhalb der Situation ist wieder zu unterscheiden zwischen der äußerlich und der innerlich bedingten, obwohl beides auch vielfach sich mischt.

Die elementaren Formen jeder Situation sind Raum und Zeit.

Betrachten wir zunächst die räumlichen Sphären derjenigen musikalisch-dramatischen Vorgänge, welche uns Situationsparallelen aufweisen, so werden wir diese Sphären selbst als wesentlich elementarische erkennen. Die Musik gibt niemals nur einem äußern Zustande oder einer äußern Erscheinung Ausdruck. Ertönt uns ein Raum, wird uns eine Szene klingend, so ist es das Elementare, das lebendige Naturwesen, Luft oder Wasser, Feuer oder die belebte Erde selbst, welche dergestalt zum musikalischen Ausdruck kommen. Nur ein Geist, der sprechen kann, ist fähig im Wunderreiche der Musik zu erscheinen.

Wie bei der Stimmung, die noch nicht zur bewußten, nach außen hin tätigen Empfindung ward, so ist auch bei der Situation,

die noch nicht in eine neue, nach außen hin tätige Handlung entfesselt wird, die **Harmonie** von maßgebendem Wert für die Parallelen bildende Ausdrucksweise der Musik.

27. H. 27. Iph.



27. L.



Es ist ein einziger Akkord, der uns hier gleich zu Anfang an zwei weit entfernten Stellen das Element der **Luft** als dasjenige erklingen läßt, was über die ganze Situation entscheidet und auch sofort die neue Handlung bestimmt.

„Südwind! Südwind!" verkündet der Steuermann im „**Holländer**", und die Heimfahrt kann vollendet werden (81. 1. 1).

„Die Winde wehn!" gebietet die Göttin in der „Iphigenia", und die Griechen können die Fahrt nach Troja antreten (143. 2. 1).

Der ganze erste Aufzug in Sandwikens enger Notbucht erharrt diesen Eintritt des günstigen Windes, und die Spannung löst sich mit diesem Akkord.

Das ganze Drama in Aulis' fesselndem Hafen ringt um diesen göttlichen Gnadenhauch, und mit diesem Akkord bringt die Erscheinung der versöhnten Göttin die lösende Gnade.

Den Iphigenien-Akkord hat der Meister des Holländer-Akkordes in die Gluckſche Partitur hineingeschrieben. Nicht allein die äußerliche Situation, nicht nur den Eintritt des Windes als solchen, „schilderte" ihm diese Harmonie. In beiden Fällen löst sich auch die innere Spannung unter dem Einfluß des elementaren Ereignisses. Dem Holländer verheißt der Südwind den „Engel seines Heils", und Iphigenie wird von der himmlischen Macht

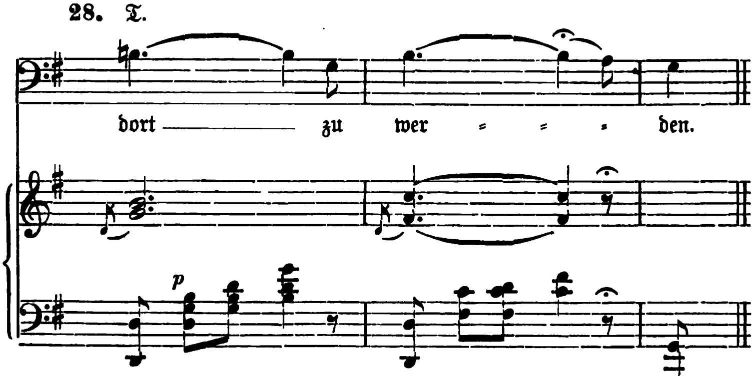
des Windes, der die Griechen endlich gen Troja treibt, ein Engel des Heils auch sie, nach Tauris in der Götter Heiligtum entrückt.

Wir aber mögen nicht unterlassen, auch darauf hinzuweisen, wie sich die Harmonie in der „Iphigenia" alsbald sänftlich auflöst in die Grundtonart, die sich nun in einen ebenmäßigen Abstieg der Töne als Ausdruck der sich herabneigenden Himmelsgnade ergießt. Es ist dies keine andere Ausdrucksform als diejenige, welche im „Zug der Frauen" mit dem begeistert feiernden „Heil dir, Elsa!" die glückliche Braut des Schwanenritters dem Heiligtum zuführt, wo ihr Schicksal sich entscheiden soll (132. 2. 6—133. 1. 1).

Eine solche Verbindung der menschlichen Empfindung, wie sie sich in dem melodischen Abstieg ausdrückt, mit der elementarischen Sphäre der Situation, die den harmonischen Untergrund bildet, findet man auch in einer andern Parallele, die gleichfalls den „Engel" ins Heiligtum, „fern jedem Schmerz" — himmelwärts, entschweben läßt.

Es ist die einfache Schlußwendung der Melodie in dem Liede „Der Engel" — auf das Wort „himmelwärts" (3. 3. 1/2) und in dem Gesange Wolframs an den Abendstern — auf das Wort „(ein seliger Engel) dort zu werden" (261. 3. 1/2).

28. T.



28. „Der Engel."



Während jene melodische Schlußwendung die schlichte Empfindung der vor der höhern Gnadenmacht innig ergeben sich beugenden Menschenseele ausdrückt: so löst sich die begleitende Harmonie in schwebende Akkordfolgen auf, die in ihrem sanft aufwärts bewegten Zuge dem Fluge des Engels durch die Himmelsräume nachzufolgen scheinen. Der Harfenschlag Wolframs bleibt dabei lediglich die menschliche Begleitung zu dem im Gesang geschilderten himmlisch verklärten Engelsbilde. Die Begleitung im Liede hat dagegen eine melodische Gestalt und umspielt damit vielmehr die im Gesang selbst ausgedrückte lyrische Empfindung der Menschenseele in Sphärenklängen, die uns den Engelsflug himmelwärts, diese beseelte Luftbewegung, ertönen lassen.

29. H.



29. „Der Engel."



Dasselbe Motiv von so ausdrucksvoller Bewegung, eine rechte musikalische Gebärde, welche das ganze Lied hindurch wie ein leises, leichtes Emporheben aus dem Erdenstaube in die höhere, reinere Himmelsluft zu uns spricht (3. 3. 2/3) —: es kehrt als flüchtige Durchgangsfigur wieder an einer geistverwandten Stelle des „Holländers", wo Erik als Schützer der für sein Empfinden ins Unheil versinkenden Senta auftritt: „Meinem Schutz vertraute er dich an" (209. 1. 2).

Wir wollen diesen „Zufall" nur anführen, um auf Grund unserer Charakterisierung des musikalischen Ausdrucks ihn als Nichtzufall erkennen zu lassen.

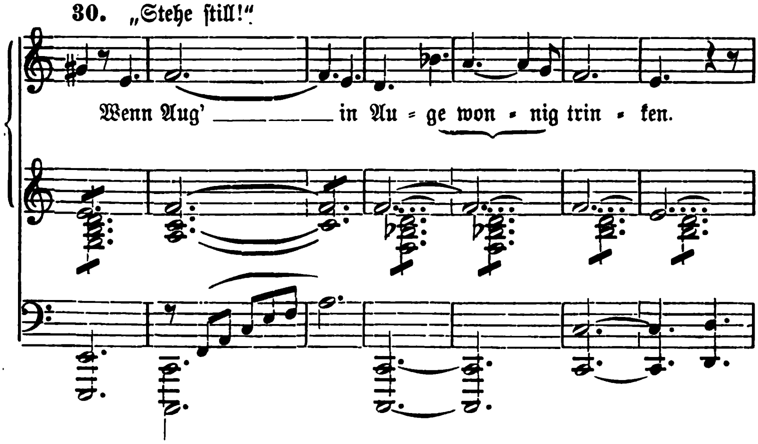
Was im andern Falle zum Motiv für ein ganzes Musikstück werden konnte, war doch ursprünglich nichts anderes als eine solche „musikalische Gebärde", eine melodische Bewegung, in der eine besondere Situation ihren unwillkürlichen, wahrhaftigen Ausdruck fand. Sie fand ihn im „Holländer" als empfindungsvolle Wendung der Begleitung zu dem Worte, das sie kennzeichnet, dem Worte des Schutzbereiten, der das geliebte Wesen retten, aus der Not emporheben möchte. Dies erklang dem schöpferischen Künstler für einen Augenblick in solcher melodischen Wendung der Harmonie; und dieselbe Wendung fand sich ihm ein, als er in jenem Liede vom niederschwebenden Schutzengel der geistig verwandten Situation einen motivischen Ausdruck zu geben hatte.

Der motivische Ausdruck war nun nicht mehr nur eine einzelne unwillkürliche Gebärde im Gesamtleben der musikalischen Darstellung, sondern ein durchgeführter Ausdruck des Gesamtvorgangs selber, der in diesem lyrischen Rahmen eines Liedes, eines Bildes, als „Situation“ von elementarischem Charakter fixiert erscheint. Es ist die beseelte Luft, der fliegende Luft- oder Himmelsgeist selber, der also hernieder und empor schwebend in dem Bilde des schützenden Engels zu Klange kommt (2. 3. 3/4).

Der Luft, als Reich der himmlischen Geister, als „des Weltatems wehendem All“, ist am verwandtesten das Wasser: als Urelement alles Werdens, das Heim der schicksalsweisen Nornen; hat doch auch die mythische Phantasie der Völker das Wolken- und das Wellenmeer stets vermischt und vertauscht.

Als einen Übergang zu den Situationsparallelen aus dem Wasserreiche benützen wir eine auffallende harmonische Parallele, deren Situationsbedeutung aus dem Gesamtgefüge der beiden Stellen erhellt, wo sie nur als Durchgangsform, aber sehr charakteristisch, erscheint.

30. „Stehe still!“



Nach dem rastlos bewegten Wellenspiele des „Willens zum Leben“ in dem Liede „Stehe still“ kehrt die Ruhe ein mit dem

Augenblick — „wenn Aug in Auge wonnig trinken“ (6. 2. 2—3. 2). Doch ist es nur die Ruhe der Erkenntnis vom Wesen aller Unrast, vom Kern und Ziel alles Wollens, die der Liebende aus dem Auge der Geliebten trinkt.

Die beseligte Einmündung des Stromes selbst in diese Ruhe erlauschen wir, wenn Wotan, die ewige Seherin Erda weckend, zu der gewaltig dahinströmenden Wogenbewegung des Freia-Motivs, der Liebesmacht im All, die erhabenen Worte singt: „Wo Wesen sind, wehet dein Atem“ (315. 1. 3—2. 3).

30. S.



Das Urelement ist hier auch erkannt, durchschaut, als eine ewig beseelende Kraft: inmitten alles ruhelosen Werdens ein unendlich tiefer Atem des Göttlichen. Der Gott dieser Kraft steht vor uns als Wecker und Künder, und eben dieser allbeseelenden Kraft gibt auch die melodische Bewegung Ausdruck, die Abstieg und Aufschwung machtvoll verwebt.

Es ist noch jedem aufgefallen, daß die Begleitung zu dem Liede „Der Tannenbaum" (3. 2. 2/3) mit jener motivischen Melodie aus dem „Ring" übereinstimmt, welche dort „Weibes Wonne und Wert" feiert (81. 5. 1—3) und sich zuerst in Loges Erzählung mit dem Freia-Motiv zu einer solchen Einheitlichkeit des Ausdrucks verwob, daß wir vorhin auch jene Melodie kurz als „Freia-Motiv" bezeichnen durften.

Wir wissen aber, daß diese Melodie ursprünglich den Rheintöchtern und weiterhin den ihnen urverwandten Nornen angehört, die jedoch allesamt als Schwanenjungfrauen mit Freia in nächster mythischer Beziehung stehen.

31 a. „Tannenbaum."



31 a. Rh.



81a. S.



Was sagt uns nun die Melodie?

Ihre auf und nieder wogende Bewegung verrät ihre Herkunft aus dem Wasserelemente. Aber in den Wellen vernehmen wir nicht nur den geheimnisvollen Gesang, wir sehen auch das unendliche Gewebe der wissenden Geister der Tiefe. Wir sprechen, wie Loge an jener Stelle, von einem „Weben" in der Natur (81. 5. 1/2); und im „Waldweben" des „Siegfried" tritt ja dieselbe Melodie wieder hervor als wunderbar melodische Natursprache (154. 2. 4).

So erschallt die Melodie im 3. Aufzug des „Siegfried" (215. 1. 1/2), dicht vor der vorher erwähnten großen Stelle im Weckgesange Wotans „Was Berg und Tal, Luft und Wasser durchwebt". Es ist dieselbe ewigbewegte Naturkraft, von der wir dort sprachen: es ist das Weben der Weltseele in der Natur; es ist das Urelement selbst, was sich in dieser Melodie ausdrückt, welche ersichtlich mit dem Motiv jenes Elements, dem Rheintöchter- und Nornenmotive, im nächsten Zusammenhang steht.

Tauchte sie zuerst im „Rheingold" als eine leichtflüssige Begleitungsfigur jener Wasserspiele der Rheintöchter auf und durchflutete in lieblicher Wellenbewegung ihre jubelnden Sänge um des Goldes Wiege: so wird sie auch in dem Liede vom „Tannenbaum" aus ihrer ursprünglich nornenhaft ernsten und schweren Grundgestalt zu einer solchen leichthin schaukelnden und plaudernden Beweglichkeit belebt, bei der lichten Stelle, die den Gegensatz

zur düster-einsamen Tanne zeigt: „Der Knabe schaukelt im Nachen" (4. 1. 2/3).

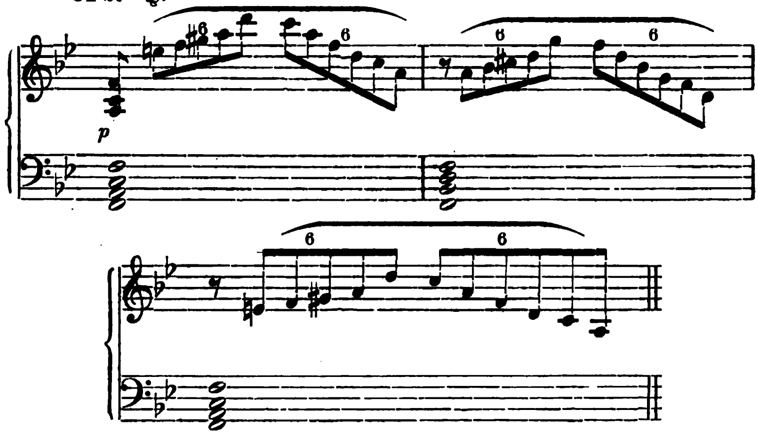
31 b. „Tannenbaum."



Diese aufheiternde Belebung der Situation haben wir aber mit ganz derselben, dem Urelemente aufs natürlichste entströmenden Begleitungsmelodik im „Holländer", wenn Daland in der Notbucht getröstet die eintretende Windstille und die Beruhigung der stürmisch erregten Wasserflut ankündet (22. 5. 1—3).

Die Bewegung von Wasser und Luft, von Wellen und Wind, ist voneinander nicht zu trennen. Wir sehen dies in den musikalischen Ausdrucksformen bestätigt, von dem elementaren Leben des

31 b. H.



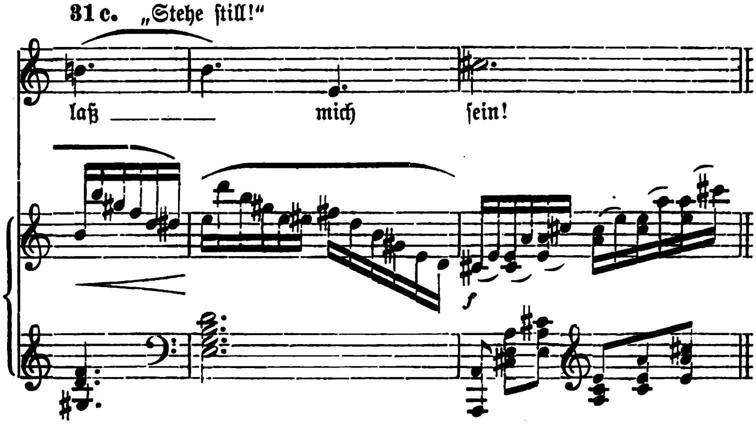
einfachen Schiffers bis zu der metaphysischen Bedeutung von des Weltatems wehendem All und dem Urelement alles Werdens.

Bei dieser Gelegenheit sei denn auch gleich noch eine andere parallele Wendung derselben Grundform erwähnt, worin die Bewegung des *Webens* bestimmter hervortritt.

31 c. G.



31 c. „Stehe still!“



Es ist jene Figuration des Nornenmotivs, die in dem Vorspiel zur „Götterdämmerung“ die bedeutsame Situation der webenden Nornen so charakteristisch zum Ausdruck bringt. Von einer eigentlichen „Handlung“ ist ja hier nicht zu reden. Erst die ausdrucksvolle „musikalische Gebärde“ läßt die Situation, welche, die ganze Szene charakteristisch bestimmend, als tragische Sphäre das Drama selber beherrscht, derart belebt, beseelt erscheinen.

Jetzt sehen wir in dem Seile, das leise durch die Hände der Schicksalsschwestern läuft, die Kette der Kausalitäten, das große Gewebe des Schicksals selbst; und wir erinnern uns an zweierlei: an die gleiche Figuration, die in dem Liede „Stehe still!“ (4. 4. 3—5. 1. 1), diesem selben Gewebe, dieser „urewigen Schöpfung“, zu den Gesangesworten: „Genug des Werdens! Laß mich sein!“ als zerlegte Harmonie den begleitenden Situationsausdruck gab, sowie an den merkwürdigen Umstand, daß die gleiche Wendung des Motivs in der Nornenszene gerade bei den Worten eintritt: „muß mir die Tanne taugen, zu fesseln das Seil“ (6. 4. 1—3).

Hier geben wir den leidenschaftlichen Zufallsjägern einen Treffer frei. Sie mögen die „Tanne“ als günstiges Material für ihre Flibustierfahrt auf dem Urelemente einheimsen. „Der Tannenbaum steht schweigend einsam auf grauer Höh'.“

Wir verlassen das Wasserreich, indem wir noch einen Blick auf den heiligen See im „Parsifal" werfen. „Im heil'gen See wohl labt mich auch die Welle." Hierzu erklingt, überraschend für jeden Kenner der Werke und trotzdem Nichtkenner der Musik als Ausdruck, das deutliche Ringmotiv aus der Rheintöchter-Szene. Ist das ja doch auch nur eines der symbolisch fixierten, gewissermaßen unter dem Einfluß der Poesie plastisch gewordenen Wogenmotive und drückt gerade hier, im heiligen See, sehr schön die Umfriedung des Leidenden durch das heilsame Element aus. Kaum ist dies verklungen, so fügt sich daran zu den folgenden Worten: „Es staunt das Weh" eine gewisse schwankende, abflutende, ebbende Wogenbewegung (17. 1. 3), die vollkommen übereinstimmt mit einer andern Rheintöchter-Figur aus der „Götterdämmerung", dem Nixenjauchzer, dieser selbst elementarischen Ausdrucksform ihres flüssig-fröhlichen Wesens, das hier noch einmal durchbricht: „Wallalalala!"

32. P.



32. G.

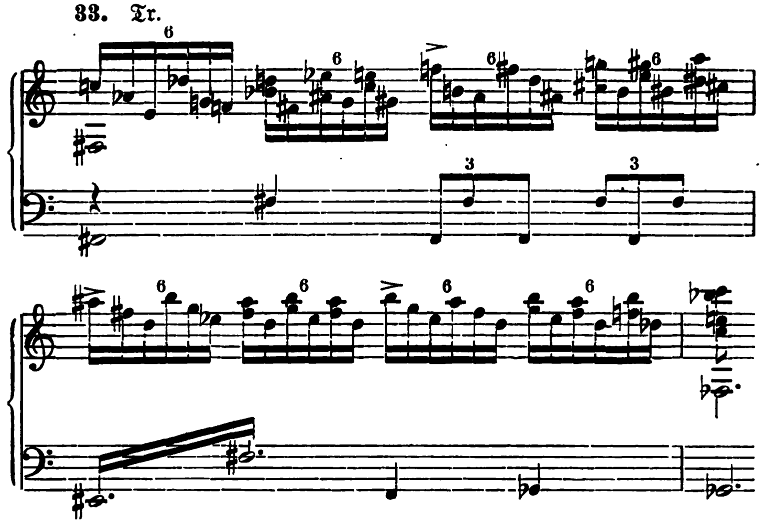


Wir wollen die in der Gesamtgestaltung verwandteste Stelle zitieren, an welcher der Jauchzer zu Worten wird, wenn die Nixen dem Helden neckisch schmollend und lachend entfließen: „Wie schade, daß er geizig ist!" (264. 2. 2/3.) Das Entweichen, „Abfluten", ist hier besonders hübsch durch dieselbe ebbende Form des Motivs ausgedrückt, die im heiligen See des Gralsgebietes das Weh sich stauen und staunen ließ.

Wie für Amfortas, so für Siegfried und die wieder auftauchen-

den Verkünderinnen des Fluchs, ändert sich die Situation alsbald, indem die Heilsamkeit und Heiterkeit des Elementes in das Weh der Heldentragik umschlägt. So wenden auch wir jetzt uns ab von den reinen Fluten und nähern uns mit der gebotenen Vorsicht dem gefährlichen Elemente *Loges*.

33. Tr.



Hüten wir uns wohl, uns dahinein zu vertiefen! Wir streifen nur eben daran vorüber und — hören das Licht — sehen die Glut — in jener ganz für sich allein sprechenden Chromatik, welche in gleicher Weise — wie könnte es anders sein? — in der ureigentümlichen flimmernden elementaren Weise des nur vom Genius

33. G.







derart belauschbaren und darstellbaren Flammenwesens, aus den blendenden Strahlen der feindlichen Tagessonne dem leidensvollen Tristan, dem „Nachtgeweihten", wie dem furchtsamen Mime, dem Nachtalben, peinigend erschimmert.

„Wie brennt mir das Hirn seine glühende Qual" (208. 4. 1/2), das steigert sich mit empordringender, furchtbar unentrinnbarer Gewalt bis zur fiebernden Flammenglut des Wahnsinns.

„Wirres Flackern um dich flimmert" (78. 3. 1/2), das macht dieselben schrecklichen Naturgeisterspäße, woran die Menschenseele zugrunde gehen kann, nur eine „das Feuer nicht fürchtende" Siegfriedseele nicht, deren Leibliches erst im Tode die Flamme verzehrt.

Mime bietet zwar Loge selbst auf, mit der ganzen Pracht seiner „Waberlohe", um den Eindruck des elementarisch Grausenhaften noch zu verstärken. Aber hier ist nur er der Überwältigte, den die Sonnenglut in der mittäglichen Waldeinsamkeit bis zum Irrsinn in Schrecken und Schauder versetzen konnte. Siegfried lächelt ihm nur: „Sonderlich seltsam muß das sein." Wir sind aus der Tristan-Sphäre gerettet durch dieses heitere Lichtwesen, dem „hell" und „Hall" noch nicht zweierlei ist. Der Tag ist wieder zu seinem Heldenrecht gekommen. Die Nachtalben werden zu Stein im vollen Schein der heldensendenden „Frau Sonne".

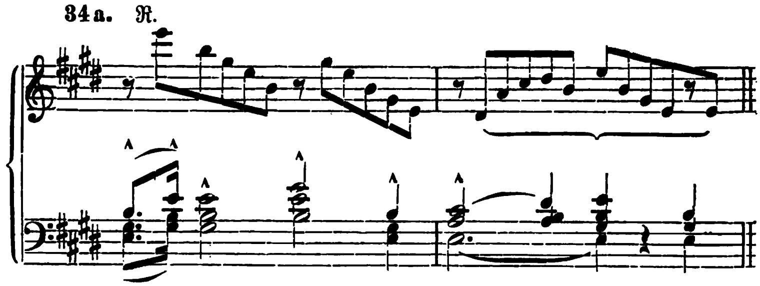
Mittags im Wald hört der Heldenknabe, der Sonnensohn, ganz andere Melodien — von „Weibes Wonne und Wert“.

Es ist zu beachten, daß die Parallele, die einzige, die wir uns hier erlauben, nicht das Feuerelement selbst ausdrückt, sondern den Eindruck des Lichts, und zwar des Sonnenlichts, auf die wahnbereite, ja schon wahnbefangene Seele, auf welche es wie feindselige Flammen Loges, also lügnerisch, trügend, täuschend wirkt oder wirken soll. Diese sozusagen intellektuelle Vermittlung des Lichts durch Loge an den Wahn, wie durch einen blendenden Brennspiegel aufgefangen und fortgespielt, gibt gerade der Parallele ihre mehr als elementarische Bedeutung, erhebt sie zur poetischen Sondererscheinung in dem Gesamtbereich des musikalischen Ausdrucks und löst uns von der Verpflichtung, uns noch weiterhin mit dem gefährlichen Element selbst zu befassen.

Wir kommen zur Erde und damit zu den Menschen. Denn während die andern Elementarsphären ihre eigene Beseelung haben, wird die stumme, feste Erde erst durch die Menschen belebt.

Die unmittelbare Berührung beider findet statt im Wandel, beim Schritt, der sowohl die Weiten der Erde durchmißt, als auch ihre Höhen und Tiefen durchsteigt. So wird die Gestalt, der Bau der Erde, das, was bei ihr der Ausdruck ihres eigenen bildenden Wesens ist, durch den Menschenschritt — im Mythos den Riesentritt („Rheingold“!) — ermessen und formal bezeichnet. So hören wir sie denn auch tönend werden in all den verwandten Motiven der Musik, welche diesen Schritt, nämlich seine menschliche Beseelung, zum Ausdruck bringen.

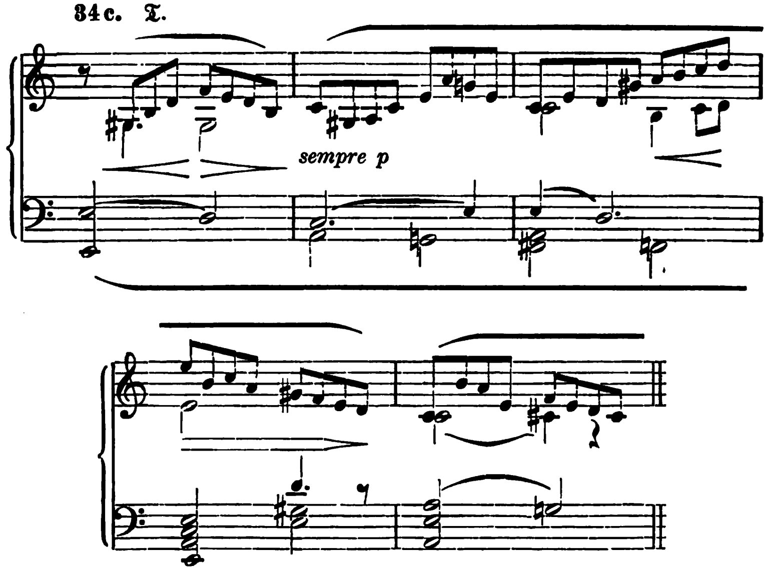
34a. R.



34 b. T.



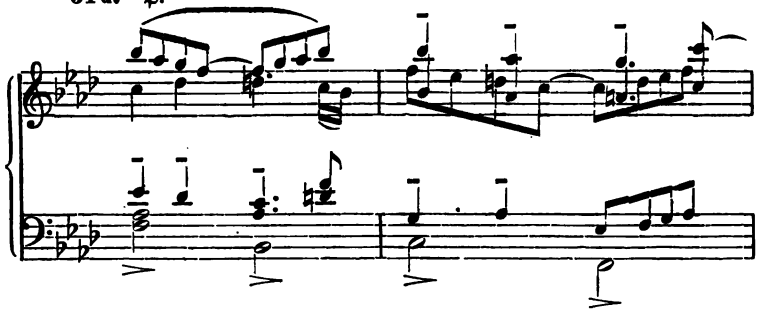
34 c. T.

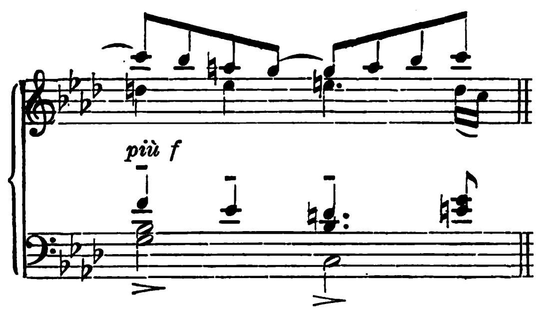


34 c. L.



34 d. P.





Charakteristisch ist es, daß diese musikalische Wandelbewegung bei drei hervorragenden Chorgesängen in den Werken erst zu ihrer Wiederholung begleitend hinzutritt, wenn die Chöre sich wieder entfernen.

Man vergleiche einmal die abziehenden Pilger im 1. Aufzug des „Tannhäuser“ (77. 1. 2 ff.), die abziehenden Friedensboten im „Rienzi“ (108. 2. 4/5) und das abziehende Brautgeleit im „Lohengrin“ (177. 4. 5 ff.). Die Situation des Abzugs ist die gleiche.

Zwar hat auch die melodische Bildung der Begleitung in allen Fällen eine deutliche Verwandtschaft, die eben auf dem gemeinsamen Ausdruck für die Aktion des Wandelns und Schreitens überhaupt beruht und bei „Rienzi“ und „Tannhäuser“ sich stellenweise sogar völlig parallel gestaltet. Doch ist die Parallele hier von größerer Bedeutung in ihrer eigenartigen Beziehung zur Situation überhaupt.

Nachdem die Chöre der Empfindung rein melodischen Ausdruck gegeben, tritt bei ihrem Abziehen die Bedeutung der Bewegung

als solcher mehr hervor. Das Wandeln wird mehr betont, weil es nun etwas für die dramatische Situation selbständig Bedeutendes wird und weil es schließlich, wenn der Gesang mehr und mehr verhallt, als einzig wahrnehmbares Zeichen für das Dasein des Chores in der Entfernung übrigbleibt.

Etwas Ähnliches läßt sich an einer andern Stelle im „Lohengrin" beobachten, wenn im 2. Aufzug das Herannahen, die allmähliche Ansammlung der Ritter im Burghofe, ehe sie ihren Chorgesang anstimmen, durch ein im wesentlichen verwandtes Schrittmotiv mit lebhafter Durchführung ausgedrückt wird (104. 3. 2 ff.).

Eine besondere Gestaltung gewinnt die Bewegung während des Gesanges selbst, wo sie als ein energischer Abstieg erscheint, die „Heeresfolge" der Kampfesbereiten, die so viel von den Verheißungen des neuen Tages erhoffen, da der Gralsritter, dem sie unerkannt glauben, sie zum Siege führen soll.

Diese Wandlung nun leitet uns tatsächlich auf das Gralsgebiet. Denn es sind parallele Bewegungen, Abstieg und Aufstieg abwechselnd, die uns in der großen ersten Verwandlungsmusik des „Parsifal" (58. 2. 2—4; vgl. 33. 3. 1 ff.) die Pfade bezeichnen, „die kein Sünder findet", den Weg durch Berg und Tal — zum heiligen Gral. — Wir hören da den gedoppelten Wanderschritt im selben Grundmotiv, in Vierteln heroisch überwindend, in Achteln mühselig suchend, alles aber vereint in dem gewaltigen Zuge, der die nach dem Heile sehnsüchtigen Menschen über alle Höhen und Tiefen der Erde und ihrer Schicksale hindurchführt bis auf die letzte Höhe des mons salvationis.

Es ist uns, als baute sich aus dieser Wanderung selber der endlich aus Nacht und Abgrund hoch und hell hervortretende Tempel des Göttlichen auf — auch dies ein „Toren"-Bau wie einst die Erde selbst, wie ihr Abbild, die Wolkenburg — durch jene Urkräfte der Erdformation, die Bergriesen im „Rheingold", in deren Motiv, besonders beim „Abzug" mit Freia, wir wohl den schlichten Urtypus für den hier berührten Ab- und Aufstieg erkennen mögen.

Denselben Zug, Schritt und Ausdruck aber, wie dort im „Parsifal“, den finden wir wieder im „Tannhäuser“, als der Landgraf dem „Sündigen“ selber noch einen Weg zeigt nach dem Heil: den Weg nach Rom. Aber wenn auch der Sünder diesen Weg wie jeder andere Pilger fand, das Heil fand er nicht dort — so wenig wie Wotan im Riesenbau von Walhall, wo die Esche dorrte, um nimmer zu grünen! Das Heil des Sünders ist nur auf einem andern Wege — auf dem Wege eines Andern, des Heiligen — zu finden. Elisabeth, die sich selbst für den Sünder opfert, weist ihm diesen einzigen Weg über Rom und Monsalvat hinaus zu dem Ewigen „hoch über alle Welt“, dessen Engel den Gral dereinst zur sündigen Welt herniedertrugen. Das sind Himmelspfade, wo die Sterne wandeln, während wir hier Erdenpfade durchschreiten, auch dort, wo „kein Sünder“ sie findet, wie schon in Gurnemanz' Erzählung, welche dieselben Wandelfiguren durchzogen, — wieviel mehr bei des Landgrafen Worten: „Versammelt sind aus meinen Landen bußfertige Pilger reich an Zahl“ (268. 2. 1 ff.).

Indem wir endlich noch darauf hindeuten wollen, wie sich der Menschenschritt mit der früher betrachteten Wasserbewegung parallelisieren kann, entsprechend den Worten Elsas: „gleich einem Bach umwinden deinen Schritt“ (183. 4. 1 ff.), fügen wir auch dieses Beispiel der Übersicht all der entschieden formverwandten Ausdrucksweisen für den irdischen Wandel abschließend hinzu.

Da wir eben schon des morgendlichen Ritterchors im „Lohengrin“ erwähnt haben, mögen wir hier gleich mit ihm wieder einsetzen, um mit einem besonders prägnanten Beispiele, weil es ein vollmelodisches Beispiel ist, den parallelen Ausdruck der Zeitsituation zu belegen.



„In Früh'n versammelt uns der Ruf" (105. 2. 3—5) — diese Melodie, von der ein jeder, auch der laienhafteste Laie sagen wird, sie atme tatlustige Morgenfrische — und zwar in einer eigentümlich ritterlichen Färbung, welche durch die harmonische Vielstimmigkeit erwirkt wird —, sie taucht schon einmal auf im 1. Aufzug des „Rienzi", nachdem Colonna erklärt hat: „Bei Tagesanbruch vor den Toren, ich stelle mich mit voller Schar" —, worauf die Ritter beider Parteien ihre Streitrufe erschallen lassen: „Zum Kampf für Colonna! Zum Kampf für Orsini!" (39. 2. 1/2.)

Ein ganz anderes Morgenmotiv vernehmen wir in demselben „Lohengrin" gleich zum Beginn des 2. Aufzugs (72. 1. 3/4 und 3. 10/11). Es tritt weiterhin leitmotivisch auf in der Szene zwischen Ortrud und Friedrich (81. 1. 4/5; 4. 3/4; 84. 1. 5/6; 86. 4. 3/4) und beschließt auch diese dunkeln Nachtbilder dicht vor dem Anbruch des Morgens zu Friedrichs letzten Worten: „So zieht das Unheil in dies Haus." (102. 2. 5/6.)

36a. L.



36a. S.



36b. L.



36b. W.



Dies also ist seine Geschichte im „Lohengrin“; und will man ihm dafür eine Bezeichnung geben, so muß man sagen: es sei ein Motiv der lauernden Feindseligkeit der dunklen Mächte, die das wahrende Geheimnis des lichten Helden zerstören, ihm durch Elsa entwinden wollen.

Musikalisch gehört es demgemäß zu jenen schlangengleich sich windenden Figuren, welche Ortruds verderbliches Wesen ausdrücken (vgl. 82. 2. 2—4), und deren Parallele, mehr noch harmonisch als nur melodisch, wir in dem Verfolgungsmotiv aus der „Walküre“ erkennen mögen, das sich dort an die Fersen der unseligen Wälsungen heftet (137. 4 ff.).

Wie kommen wir dazu, es als ein Morgenmotiv zu bezeichnen?

Weil es als ein solches unverkennbar im „Siegfried“ wiederkehrt (140. 5. 3/4), als Alberich an der gleichen Stelle des Dramas, nach der ersten Nachtszene des 2. Aufzugs, vor dem morgendlichen Auftritt des lichten Helden, den er verderben möchte, sich ebenso finster drohend zurückzieht. Es ist dieselbe Situation, die denselben musikalischen Ausdruck fand, und wir erkennen nun darin das Versinken der Nachtgespenster vor dem Morgen. Die böse Schlange kriecht in ihren Schlupfwinkel zurück.

Daß ein solches dämonisches Morgenmotiv die Farbe der Nacht trägt, ist begreiflich. Musikalische Motive haben überhaupt nicht nur „Namen“, wie die Worte, sondern auch „Art“. In unserm Beispiel bilden Namen und Art einen Doppelsinn, wie in jenem bekannten „Tagesmotiv“ des „Tristan“, das sich als Nachtmotiv enthüllt, und dessen Gestalt diesem düstern Morgenmotiv gar nicht unähnlich erscheint.

Die Form des Ausdrucks ist offenbar die Windung, die sowohl körperlich (und danach erst übertragen auf das Moralische) die Bewegung der Schlange (der Bosheit), wie seelisch den Kampf schmerzlichen Leidens, als auch geistig gefaßt die Wende der Zeit auszudrücken vermag. Das letzte legt der Verstand erst hinein angesichts der poetischen Situation, während der musikalische Ausdruck auch hier nur rein künstlerisch die Gebärde der Wendung,

des Zurückweichens der Nacht vor dem Lichte, zum plastischen Erklingen bringt. An diesen wenigen Tönen kann man die ganze Kunst dieses Ausdrucks studieren.

Mit den Morgenmotiven in Zusammenhang stehen diejenigen Ausdrucksformen, die den Eintritt einer neuen Situation, ein plötzliches Gewahrwerden, charakterisieren.

Geradezu selbst Morgenmotiv ist eine solche frisch-fröhliche Bewegung in jener Grußmelodie des Hans Sachs im 3. Aufzug der „Meistersinger“, womit er Walters morgendlichem Auftritt nach der Spuknacht munter zuruft: „Grüß Gott, mein Junker!“ (253. 2. 3.)

37. H.



37. M.



Wie ist da die scharf akzentuierte Wendung des vorigen Motivs so freundlich gemildert, gleich durch die einsetzende Sekundenfolge so harmlos abgeglättet, aus dem flüchtig niederwärts schleichenden Bogen des bäumenden Schlangenleibes eine in gleicher Sphäre wohlbehaglich verweilende, anmutige Beugung des nickenden Menschenhauptes, der winkenden Freundeshand geworden! Die gemeinsamen Grundzüge sind kaum noch zu erkennen; es ist ein ganz neues Motiv entstanden.

Als ein solches tritt es in Parallele zu einer Bewegung im „Holländer“ (47. 1. 1—3), welche rhythmisch verschieden ge-

formt ist, in flüssigen Sextolen vorüberhuscht, auch den Weg niederwärts einschlägt, nun jedoch schon ganz und gar nicht mehr an die Schlange Ortruds erinnert, sondern ein eigenes, Meerluft atmendes Holländer-Motivchen, wenn auch nur als Situationsbegleitung, für sich selber bedeutet.

Eben diese Situation aber ist es, die es wieder mit dem Meistersinger-Motiv verbindet: denn wo hören wir diese frische Brise wehen?

Nach der nächtigen Szene des 1. Aufzugs, nach dem düstern Monolog des Holländers, heißt es: „Daland kommt aus der Kajüte, er sieht sich nach dem Winde um und erblickt das fremde Schiff." Die neue Situation ist damit gegeben. Das Motiv, so charakteristisch als Wind- und Wellenfigur der Holländer-Musik, es charakterisiert an dieser Stelle, sowohl mit der veränderten Harmonie, die es in das musikalische Leben des Dramas bringt, als auch mit jenem eigentümlichen melodischen Ausdruck der Begrüßung: das Neue, Überraschende der Erscheinung, die auch hier einen neuen Tag bedeutet.

Weit großartiger durch rhythmische Verschiebung des Einsatzakzentes und durch Dehnung des Zeitmaßes gibt sich dieselbe Grundbewegung im Vorspiel zum 3. Aufzug des „Tannhäuser" (243. 7. 6/7), wo sie auch harmonisch sehr entschieden einen feierlichen melodischen Abschluß, also nicht wie vorher einen erwartungsvollen Beginn bildet.

38. T. 38. Rh.



Es ist dies der Abschluß der Pilgerfahrt durch den Anblick des heiligen Rom und seiner Personifizierung in der Gestalt des heiligen Vaters. Freilich — auch dies ein Beginn — auch dies

ein „neuer Tag“ — auch dies eine große Schicksalswende! Aber davon, was werden soll, weiß dieses Motiv noch nichts. Es grüßt mit erhabener Größe die schmerzlich ersehnte Erscheinung des bedeutsamen Ziels im Morgenschimmer des „anbrechenden Tages“ nach langer schwerer Fahrt; und es wiederholt sich in der Erzählung von dieser Fahrt (271. 3. 7), an jener Stelle, da Tannhäuser selbst vor den heiligen Vater tritt.

In dieser Gestalt und in ähnlicher Bedeutung, nur noch schwungvoller, von mächtigem Oktavensprung zur Höhe eingeleitet, und mit weit ausholendem Atem, wie in die Tiefe der Seele greifend, feiert es im „Rheingold“ den so überraschenden wie erhebenden Anblick des ersehnten Zieles: Walhall, im Frühlicht eines neuen, verhängnisvollen Göttertags erstrahlend vor dem stolz bewundernden Auge des Gottes, der den siegbedeutenden Wunsch seines heftigsten Strebens nun erfüllt zu schauen wähnt (55. 1. 1/2).

Dort im „Tannhäuser“ der Abschluß des choralartigen Rom-Motivs, hier im „Rheingold“ des marschartigen Walhall-Motivs: an beiden Stellen der Ausdruck der gleichen großen Situation — mit solchem feierlichen Schlußeffekt dürfen wir diesen Teil der Situationsparallelen abschließen, überzeugt, daß gerade die hier gegebenen Beispiele wesentlich dazu beitragen konnten, das Verständnis für die Bedeutung und die Verwandtschaft des musikalischen Ausdrucks zu vertiefen.

Daß wir die Gruppe kurzweg als „Morgenmotive“ bezeichneten, wird diesem Verständnis hoffentlich keinen Abbruch tun? Der Morgen ist der Verscheucher der Nacht, die Erwartung des Tages, der Gruß des Neuen. Die Musik spricht die gemeinsame Seele dieses Vielsinns aus und vermag dabei auch jeder Einzelfärbung der Grundbedeutung, je nach der poetischen Situation, ihren charakteristischen Ausdruck zu geben.

Es gibt aber auch abendliche Erwartungen. Die bedeutungsvollste erleben wir im Beginn des 2. Aufzugs des „Tristan“. Hier ist alles pulsierende Sehnsucht nach dem Anblick des Geliebten. Ihr gibt schon das Vorspiel melodischen Ausdruck im

ſtürmiſch erregt drängenden Aufſtieg aus den Tiefen des Baſſes (80. 4. 1—3).

39. Tr.



39. „Erwartung."



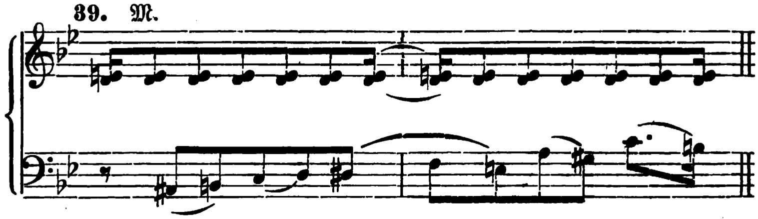
Ganz das gleiche Motiv kennen wir aus dem ältern Liede, das ſelbſt den Namen „Erwartung" trägt (3. 1. 2—2. 1/2). Nur, während die Erwartung Iſoldens von fortwährend ſynkopiſch abgebrochenen Sekunden-Flatterſchlägen in der Oberſtimme unruhe-

voll begleitet ist, pulsiert die Begleitung im Liede gleichmäßig fort in der zu sechs Vierteln aufgelösten Harmonie, und zwar ebenfalls in der Oberstimme, während die Melodie immer im Baß bleibt.

39. Tr.



39. M.



Dies gleicht wiederum der $^6/_8$-Begleitung beim zweiten Auftreten des Erwartungsmotivs im 3. Aufzug des „Tristan", als der todwunde Held die selige Vision der nahenden Isolde erschaut, wo übrigens auch das Baßmotiv selbst (wie im Liede wenigstens vorübergehend) aus dem sehnsuchtsvollen Aufschwung der Phantasie sich rasch niedersenkt zur Rückkehr in die Wirklichkeit (218. 1. 1—5).

Diese Parallele darf jedem Laien zur vollen Beruhigung dienen,

der etwa durch die vorigen doch allzu bedenklich gemacht sein sollte, um sein Verständnis bereits mit ihnen ganz in Einklang setzen zu können. Wir wollen aber die besser Belehrten auch noch ehren, indem wir für sie allein mit dem Finger auf eine Seitenparallele in den „Meistersingern" deuten (20. 1. 3/4), welche den nur rhythmisch etwas beruhigten, im Verlaufe gleichen Aufstieg aus der Tiefe, wie das erste Tristan-Beispiel, zeigt, wiederum von synkopisch einsetzenden, dann aber gleichmäßig fortzitternden Sekunden der Oberstimme begleitet.

„Das eine Wort — Ihr sagt's mir nicht?" —
„Und Kurwenal — Du siehst sie nicht?" —

Unsere Freunde werden nicht leugnen können, daß eine Situationsparallele, wenn auch nur für einen Augenblick, hier in den beiden so verschiedenartigen Werken wohlberechtigt war.

Wir beschritten hiermit schon das engere Gebiet der menschlichen Situation, der seelischen also, abgesehen von Zeit und Raum. Bleiben wir noch eine kurze Weile bei den Momenten der Begrüßung stehen, womit in irgend einer Weise alle menschlichen Situationen naturgemäß beginnen, und welche eine der ursprünglichsten seelischen Situationsbewegungen ist.

Es gibt Grüße, die momentane Handlungen sind, wie jenes Winken Isoldens mit dem Schleier, das wir an anderer Stelle zu betrachten haben. Andere Grüße bleiben musikalische Motive für die Empfindung und die Phantasie des Menschen auf und vor der Szene: sie sind die prophetischen Stimmen der Situation.

Da kennt man wohl kein eindrucksvolleres Beispiel als jenen Ruf der Hirtenschalmei im 3. Aufzug des „Tristan", der mit einem ähnlichen, doch noch kürzern, durch keinen mimischen Gestus,

40. T.



40. Tr.



wie jenes Winken, aufgehaltenen, unmittelbaren Aufsprung der Töne die „fröhliche Weise“ und damit für den Helden das Nahen seines Heils ankündet (219. 1. 5 ff.).

Und wiederum, mitten aus dem hier so ganz anders gearteten Tannhäuser-Orchester, erschallt dem Hörer dieser selbe Aufsprung und zaubert in einem jähen Nu die scheinbar so fremde Situation der Tristan-Burg in die heitere Halle der Wartburg. Burgen der Erwartung für Entbehrende (Kareol!) sind's freilich beide. Hier begrüßt sie jauchzend eine reine Jungfrau, ein unschuldig Kind im Fürstenmantel, in ihr aber auch sie das Nahen eines still-unbewußt leidend Ersehnten, Geliebten (109. 7. 2/3).

Es ist nur ein Augenblick, aber er enthält den vollen Ausdruck des jubelnden Grußes, welcher die fremdesten Situationen auf ihrem Grund als einig verkündet. »Nil humani alienum.« Die Musik ist die menschlichste Kunst; denn sie spricht das Allgemein-Menschliche wirklich aus, nicht als einen vagen, verschwommenen, gemischten Kartellbegriff, sondern als ein Wesen, eine Kraft, eine Wahrheit — ästhetisch gefaßt: eine Idee.

Reden diese Grüße als musikalische Gesten, auch wo sie reine Instrumentalmotive bleiben, schon ganz für sich allein, so haben wir dagegen eine Parallele der schwierigern Art, die zu dem Laien mehr durch die auffällige Ähnlichkeit der Situation als durch eine eindrückliche Ähnlichkeit der Musik sprechen dürfte, in den beiden stürmischen Begrüßungen, die den zurückgekehrten Tannhäuser mit den Seinen, den Rittern, wieder verbindet, und ebenso im „Rheingold“ der heimgebrachten Freia durch die Ihren, die Götter, zuteil wird.

41. T.



41. Rh.



Vom Tannhäuser heißt es (96. 1 ff.): „Tannhäuser, von heftiger Rührung ergriffen, stürzt sich in Wolframs Arme und begrüßt der Reihe nach jeden der Sänger“; von Freia (191. 4. 5 ff.): „Die Riesen lassen Freia los, sie eilt freudig auf die

die Götter zu, die sie abwechselnd längere Zeit in höchster Freude liebkosen."

Der musikalische Parallelismus liegt darin, daß ein an und für sich verwandtes Hingebungsmotiv herangeholt wird durch stürmisch wiederholte Gegenbewegungen, Auf- und Abstiege in der Begleitung, wobei das Ineinandergreifen zweier Motivformen, einer heftig belebten und einer energisch gehaltenen, auffällt, dem Ganzen aber der Charakter des Empordrängenden, auch bei so entschiedenen Abstiegfiguren wie in der Rheingold-Stelle, überwältigend gewahrt bleibt.

Die belebte Form der Begleitungsmotive hat übrigens beim Tannhäuser mehr innerlichen Charakter, von der Art jener seelischen Erschütterung („heftigen Rührung"), die wir bereits früher beobachtet haben; wogegen Freia von mehr ausgelassener Freudigkeit bewegt und begrüßt wird. In Tannhäusers Motiv ist etwas Zurückhaltendes — ein Geheimnis bleibt in seiner Seele —, während Freia sich ganz gibt, völlig in der Gebärde der Umarmung aufgeht, die denn auch die melodische Plastik des bewegten Motivs auszudrücken scheint.

Auf diese letztere Bewegung, den stürmischen Abstieg, der auf seinem Schluß einen Moment ruhen bleibt, um gleich wieder zu neuem Einsatz sich aufzuraffen, darauf haben wir schon bei der Betrachtung der Überwältigungsmotive früher hingewiesen.

Es ist eben eine in den Werken vielfach zu findende typische Urbewegung der Musik, ein „Wort", in der musikalischen Sprache so zweifellos bestimmt, daß die Wortsprache gerade dem gegenüber in die verlegenste Vieldeutigkeit geraten muß.

42. T.



42. Rh.



42. S.



42. Tr.



42. P.



Die Bacchantinnen im „Tannhäuser“ stürzen sich mit dieser Figur in ihre ekstatisch-wilden Reigen (20. 1. 3).

Die Wut Alberichs, des Überlisteten, Gefesselten, sein dämonischer Fluch, seine jache Flucht, drücken sich in diesen Läufen aus (166. 5. 1 u. 172. 4. 3).

Siegfrieds junge naive Lebenslust gibt sich zu diesen hinreißenden Tönen der ihm so innig verständlichen Natur ganz an die süße Verlockung des Vogelsanges hin (201. 3. 1).

So ergießt sich endlich auch Isoldens wütender Schmerz, gehaltener zwar, trotziger, mit einem ihr eigentümlichen ironischen Triolenvorschlag, dem unverstandenen Manne, Tristan, gegenüber und doch von ihm hingerissen zu selbstquälerischem Zorn der Liebe, in denselben geheimnisvollen Abstieg mit dem gedehnten Ruhehalt, worauf ihr „Schweigen“ drohend stockt (58. 5. 3—6).

Hier aber verrät er sich! — „Fass' ich, was sie verschwieg?“ — Diese hinreißende Überwältigungsfigur ist — ein Vertragsmotiv. „Das war ein Müssen, war ein Zwang.“ (Vgl. übrigens: Meistersinger 308. 2. 3 ff.!) Man höre doch nur, wie sie aus dem Schweigen zu Worte kommt an jener selben Tristan-Stelle: „Da die Männer alle sich vertragen — wer muß nun Tristan schlagen?“

Tief leidenschaftlich erregt, stockend und doch unaufhaltsam, so gräbt sich hier mit schmerzlich ironischem Ritterglanz volltönig die alte Rune des starken Wotansspeers in unser Gemüt. Und eben darin liegt nun wieder die intime Verbindung mit dem Fluche.

Der Fluch ist nicht allein der dämonische Ausbruch einer nicht mehr zu fesselnden, ja wohl eigentlich entfesselten Wut, einer fortreißenden Leidenschaft, die aus den Tiefen des Ich die Welt vernichten möchte. Er ist selbst eine zwangvollste Plage für einen Alberich, ein furchtbar niederzwingendes Leid für eine Isolde, und zugleich die Dahinschleuderung des Verfluchten in die Weiten des

Wehs für eine Kundry, die den Blick des Erlösers für den Fluch ihres Daseins nimmt.

Das Kundry-Motiv wurzelt ganz in diesem Fluchmotiv, und daß es auch ihr Lachen zum Ausdruck bringt, ist ein neuer Beweis für die Gewalt der musikalischen Sprache, die das mit zweifelloser Bestimmtheit auszusprechen vermag, was dem engen Worte unserer Begriffssprache ganz versagt bleiben mußte: daß das Lachen selbst der Fluch ist — Ursache wie Folge des Fluchs — sein symbolischer Inbegriff als Ausdruck des Gesamtwesens, das der Fluch getroffen, dessen Daseinsmotiv er geworden ist.

Wunderliche Leute, die der Musik „Unbestimmtheit" vorwerfen, weil sie Dinge ausdrückt, die für die Wortsprache „unbestimmbar" bleiben!

Nun ist es noch sehr merkwürdig, daß die Fluchfigur, die wir in besonders plastisch gestalteter Form bei den Handlungsparallelen wiederfinden werden, an anderer Stelle, durch die Situation des Dramas, einen Doppelsinn erhält, der mit dem Fluche schon das Heil verbindet.

48. H.



48. T.



Das Fluchmotiv des Holländers nämlich tritt gerade dort ein, wo der Verfemte sein Geschick offenbaren will („Erfahre

das Geschick!“), was dann Sentas Erlösungstat hervorruft (266. 3. 3/4).

Die Parallele dazu, lediglich als Situationsfigur, nicht als dramatisches Motiv, erscheint gleichfalls als solch eine bedeutsame Einleitungsphrase zu der Verkündung des Landgrafen an Tannhäuser, welche zugleich Verkündung einer Strafe, einer Buße, aber auch des dadurch einzig ermöglichten Heils bedeutet (204. 1. 1—3).

Das zwingend Gewichtige, die Aufmerksamkeit auf das Folgende unweigerlich Spannende, was in dieser Parallele liegt, wird durch den Abstieg der Töne besonders charakterisiert. Während wir also, zumal im „Holländer“, wo wir das Motiv kennen, ihm bereits anhören, daß es die Verkündung einer Strafe einleitet, empfinden wir zugleich, rein musikalisch, in seiner absteigenden Form den Ausdruck des Gebieterischen als auf unser eigenes Gemüt ausgeübt. In der Verbindung dieser dramatischen und individuellen Bedeutung liegt eben die Eigenart des Motivs, die es als das musikalische Wort: „Merkt auf!“ an Handelnde und Hörende gerichtet werden läßt.

Die abbrechenden Schlußtöne beider Parallelfiguren, dem Fluchmotiv selbst angehörig im „Holländer“, dagegen in einer gewissen feierlichen Weise der Figur hinzugefügt im „Tannhäuser“, sollen nicht unberücksichtigt bleiben. Auch sie sind eine Situationsparallele innerhalb der Parallele. Alles hält den Atem an. Eine Pause gespannter Erwartung. Nun kommt die Verkündung. Der Fluch ist Spruch geworden.

Zu den Situationsparallelen, die den Eintritt eines neuen Momentes vorbereitend bezeichnen, gehört noch eine besonders ausdrucksgewaltige und in der Wirkung überzeugende, welche sich in zwei Werken findet, die zwar zeitlich aufeinander folgen, dabei jedoch nicht nur durch eine mehrjährige Pause voneinander getrennt, sondern auch in Charakter und Stil sehr verschieden sind. Ja, zwischen ihnen beiden, „Lohengrin“ und „Rheingold“, fand recht eigentlich die entscheidende Wendung statt, — nicht innerlich von der Oper zum Drama (die war schon im „Tannhäuser“

entschieden[1], sondern auch äußerlich vom Operntheater zum Idealtheater, zum „Kunstwerk der Zukunft“.

Die beiden Werke werden durch jene Parallele wie durch eine schwingende Brücke verbunden; und das bedeutet für uns die noch über das dramatische Element hinausreichende Gemeinsamkeit aller Kunstwerke Wagners, welche in den Begriff „Musik als Ausdruck“ sich zusammenfassen läßt.

Wenn im „Lohengrin“ (77. 2. 1—7) Telramunds Verzweiflung über den Verlust seiner Ehre den Höhepunkt erreicht hat und nun ein großes Motiv, zwar in ritterlichem Zusammenklang ertönend, doch mit leidenschaftlichem Schwunge jäh abwärts, wie der

44. L.



44. Rh.





Bruch des Schildes, der wilden Klage des vernichteten Mannes sich nachstürzt: so schließt sich unmittelbar daran, in neuer festlicher Tonart, die aufsteigende Fanfare der jubelnden Hochzeitsmusik im Pallas wie höhnend an, aus welchen Tönen, „der Freude ihrer Feinde", sich Ortrud das tödliche Gift zum Verderben der Glücklichen saugt.

Ebenso nach einer zu höchst gesteigerten Erregung und vor einem neuen Eintritt erleben wir den übermäßigen Ausbruch der Gefühle in einem orchestralen Tutti von ganz paralleler Form — wie ein „Breche denn alles!" in Musik gesetzt — als die Götter, nach Wotans Ringverweigerung, in wilder Verzweiflung zur Dahingabe der Freia an die Riesen sich gezwungen sehen, nun aber, in diesem äußersten Moment, das „Neue" unmittelbar eingreift, die Gestalt der Erda aus der Erdtiefe auftaucht, und demgemäß an den wilden Absturz, gleichfalls in veränderter, feierlicher Tonart, der Aufstieg des Nornenmotivs, die Schicksalswende kündend, sich anschließt (187. 2. 1—3. 5).

Zwei großartige Bilder, die auch unter den Parallelen ihresgleichen suchen!

So bedeutsam der innere dramatische Wandel ist, der psychische Gegensatz, der durch diese Parallelen angezeigt wird: sie sind doch weit mehr unmittelbarer Ausdruck des Vorgangs, natürlich im musikalischen Sinne — also des seelischen Gehaltes des eben auf (oder hinter) der Szene sich Vollziehenden, in den Rahmen der szenischen Situation gefaßt.

Durchaus innerlich dagegen ist die in der psychischen Situation verwandte Bedeutung einer andern Parallele, welche gleichfalls ein verzweifeltes Drängen nach einer Wendung ausdrückt, einer Wendung aber in der Seele selbst, zum Entschluß, der ein geliebtes Wesen vor drohendem Geschicke retten soll.

Adriano fleht den Tribunen an: „Rienzi! Gib mir meinen Vater!“ (106. 4. 1—5.)

Der Holländer tritt zwischen Senta und Erik, sie vor der Untreue zu wahren, ihre Seele zu retten (261. 2. 3 ff.).

45. R.



45. H. *Molto agitato.*



Was wir hier die „Situation“ nennen, ist nicht nur ein übertragener Begriff für einen ähnlichen Seelenzustand („verzweifeltes Drängen“), sondern auch wirklich eine von der Handlung gegebene verwandte Lage der Personen. Doch gibt das durchaus Innerliche dieser Parallele an sich für das „Auge des Ohres“ ihr etwas mindere Deutlichkeit. Man darf nicht nach melodischer Verwandtschaft suchen, wenn auch das verzweifelte Drängen an beiden Stellen sich in der aufsteigenden Bewegung ausdrückt. Die eigentliche Parallele besteht im Rhythmus und in der Harmonie. Diese sprechen mit der ganzen Bestimmtheit der musikalischen Sprache das Gleiche aus: die atemlose Hast der tiefen Sorge im drohendsten Augenblick eines schweren Geschickes.

Daß die Melodie der Holländer-Stelle bereits der vorhergehenden Szene zwischen Erik und Senta angehörte und dort derselben Situation des angstvoll Liebenden gegenüber der ihn verloren dünkenden Geliebten Ausdruck gab, bestätigt uns die parallele Bedeutung, die ja eben nicht in einer bestimmten Beziehung zu dem einzelnen Drama beruht, sondern im gemeinsamen Ausdruck gleicher oder ähnlicher Momente, abgesehen von der besondern dramatischen

Handlung, in allen Werken des immer „Musik als Ausdruck“ schaffenden Künstlers.

Adriano, Erik und Holländer äußern sich in der gleichen Situation parallel. Für unsere Betrachtung dieser Art des Ausdrucks ist es „zufällig“, daß Erik und Holländer demselben Drama angehören und dort in ihrer Beziehung zu Senta und mit dieser zusammen durch eine kaum getrennte Szene hindurch, aus der Notwendigkeit des musikalischen Ausdrucks, von derselben Melodie begleitet werden. Auch betonen wir hier mehr die Parallele: Adriano-Holländer, eben weil sie schwerer zu erkennen ist. — Immer nach solchen kleinen Schwierigkeiten treibt uns unser Mitgefühl mit den Lesern zu einer besondern Aufwendung naheliegender Trostmittel.

46. Tr.



46. P.



Recht als ein solches erscheint denn hier die Situationsparallele zwischen Tristans Gesang: „Barg im Busen uns sich die Sonne“ (133. 3. 1—3) und Kundrys: „Gebettet sanft auf weichen Moosen“ (165. 5. 1—3).

Ohne das „Mitgefühl“ hätten wir uns geschämt, mit solchen „Gemeinplätzen“ zu kommen, die jedermann, auch der des Mitleids bedürftigste, am Daumen herzuzählen weiß. Nur, die Guten, sie wissen wohl, daß die Sache gleichklingt, aber sie ahnen doch nichts von der eigentlichen Situationsparallele und fragen auch gar nicht danach.

Das aber ist's, was wir von unsern Lesern wünschen, und wodurch ihnen auch dieser leichte Trost zur guten Lehre dienen kann. Sie sollen fragen: Wie kommt's, daß die Sache gleichklingt? Wo steckt die parallele Situation bei Tristan und Parsifal?

Leicht hülfe man sich, wenn man nur sagen wollte, im „Tristan“ ertöne eben ein Gesang von der Geschlechterliebe, im „Parsifal“ ein Lied von der Mutterliebe. Damit aber ist nichts gesagt über die Ursache für die bestimmte Form des parallelen Ausdrucks an beiden Stellen.

Diese Form hat offenbar etwas Wiegendes. Es ist, als wären beide Gesänge — Schlummerlieder. Und damit nähern wir uns wirklich der engern Situationsparallele.

Nicht um zwei Liebesweisen nur handelt es sich. Das liebende Paar ruht in dem seligen Traumzustande ihrer keuschen Liebesnacht; und das Kindlein auf den weichen Moosen, von der wachenden Mutter gebettet, in dem traumlosen Schlummer seiner Unschuld.

Doch dies wäre immer erst nur die äußere Situation: Schlummer — Ruhe — Traum. Harmonie und Melodie einen sich aber mit dem wiegenden Rhythmus zu einem noch engern Parallelismus des Ausdrucks.

Sagen wir es rasch mit zwei Worten: sorgliche Hut, das ist's, was in beiden Stellen zu so süßem und sanftbewegtem melodischen Klange kommt.

Wie die Sonne in der keuschen Nacht geborgen ruht die Liebe

in der Tiefe der Seele rein und treubewahrt; und so auch ruht das lichte Kindlein nicht nur im dunkeln Moos, sondern besser, wärmer, tiefer gebettet in der sorgenden Liebe der wachenden Mutter.

Und wir haben mit jenen zwei Worten — sie bleiben ja „Worte"! — noch nicht das letzte erschöpft, was diese Ausdrucksform noch bestimmter charakterisiert. Wir haben die Keuschheit, die Reinheit, die Unschuld, von der wir erläuternd sprachen, noch nicht mit hineingezogen in unsern Versuch, die musikalische Bestimmtheit begrifflich in Worte zu fassen.

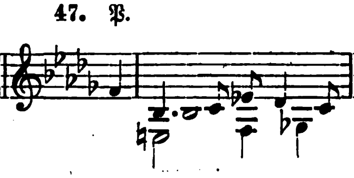
Soviel mehr sagt die Musik als das Wort! Ja, sprecht einen Satz aus von der Zeitdauer jener melodischen Figur, der alles auszusagen versuchte, was sich zur Charakterisierung dieser musikalischen Ausdrucksform etwa sagen ließe: die Musik hätte in derselben Zeit dennoch unendlich viel mehr gesagt, nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ. Non multa, sed multum! Denn sie kommt aus dem Herzen, wie das Leben selbst.

Ja, auch den Tod, selbst den gewaltsamen, das Austilgen des Lebens, das Verstummen des Herzens, alles dies Äußerste des Lebensrätsels gibt die Musik uns im tönenden Ausdruck. Im Vorübergehen wollen wir hier, wo wir soeben den sanft bestrahlten Schlummer geschaut, auch seinem Bruder, dem dunkeln Tode, einen Blick schenken.

47. G.



47. P.



Hagen rühmt sich seiner finstern Schreckenstat am lichtesten Helden: „Ich — Hagen — schlug ihn zu Tod!" (325. 1. 1—3) mit den furchtbar — mitleidlos einschneidenden Tönen des Speereides (210. 3. 4/5), der sich aus dem „Hagen-Schlage" durch den

Bruderbund („Mich selbst geb' ich zum Mann", 69. 3. 2, 85. 2. 7/8) entwickelt hatte. Aber eines andern Heldentodes, den andere leidensvolle Selbstsucht verursacht, Titurels Ende, gedenkt klagend der treue Gurnemanz: „Er starb — ein Mensch — wie alle" (223. 1. 3/4) zu den Trauerklängen, welche, dem Thema der Öde im Vorspiel zum 3. Akt unmittelbar entnommen (202. 1. 3/4), hernach sich gewaltig erheben zur Totenklage des heiligen Heldenkönigs im Tempel des Grals (240. 2. 4/5, 244. 1. 5—2. 1).

Es ist ein tragisches Motiv, das wir so im Vorbeigehen kennen gelernt. Dabei fühlen wir uns wie von Hagens grimmem Griffe gepackt. Wir müssen noch innehalten und umschauen — und mit einemmal sind es die Reize und Reigen des Venusberges, die uns fesseln. Ist eine zauberhafte Verwandlung vor sich gegangen? Oder — wäre etwa der Nibelungenzauber den unterweltlichen Wundern Holdas insgeheim verwandt? Die Musik weiß es. Sie hält uns hier im mythischen Todesreiche voll heidnischen Lebens zurück.

Im Grazientanz des Venusbergs erklingt uns deutlich eine wohlbekannte süße Weise: die „Liebesschlinge" aus der Gibichungen-Szene der „Götterdämmerung".

48. T.



48. G.



Bedauerlich für alle, die ein Vergnügen daran finden, in der nachkomponierten Szene des Venusbergs bequemlich angewandte Motive aus andern Werken der sogenannten „dritten Periode" aufzuspüren! Die Gibichungenszene ist etwa zehn Jahre später entstanden als der neue Venusberg.

Und wie verschieden erscheint in beiden Szenen dasselbe Motiv nach seinem speziellen dramatisch-musikalischen Ursprung!

Im „Tannhäuser“ (33. 3. 2/3) ist die Melodie des Grazienreigens, womit die Genien der Schönheit ihre „Liebesschlingen“ sanft auflösen, für den aufmerksamen Blick und das feinhörige Ohr grundverwandt mit gewissen höchst ausdrucksvollen Wendungen aus dem Verführungsgesang der Venus im 1. und 3. Aufzug. Wir erinnern nur an die Stelle: „findest nirgends du Erbarmen (such' Liebe nun in meinen Armen)“. Aus dieser Sphäre stammt das Grazienmotiv, nicht nur der allgemeinen Stimmung nach, sondern auch in seiner melodischen Bewegung.

Ganz anders ist die Herkunft derselben Figur in der „Götterdämmerung“ (75. 1. 1—3). Hier gehört sie jener Gruppe von Motiven an, die, ganz neu in das Gesamtdrama eintretend, eine Welt für sich bilden, welche alles umschließt, was zum Gibichungenhofe gehört, von dem düstern Rachetrotz des grimmen Hagen bis zur lichten Liebenswürdigkeit der schönen Gutrune — alles, was Siegfried dem Reinen zur Liebes- und Todesschlinge werden soll. Der „Hagenschlag“ ist der Urkeim dieser Welt.

Daß aber eben diese musikalisch ertönende „Welt“ unter anderm auch dieselbe Motivform hervorbringen konnte, wie sie andererseits auf der Grundlage der Venus-Melodie sich eigenartig enger verschlungen zum Grazienreigen gestaltete, das beruht auf der Gemeinsamkeit des Ausdrucks an beiden Stellen, der sich wohl nicht besser als durch das früher auf das Leitmotiv (psychopompos) in der Gibichungenszene angewandte Wort „Liebesschlinge“ bezeichnen läßt.

Die Situation ist in beiden Fällen dieselbe: Bezauberung durch den bestrickenden Reiz des Schönen.

Die Bezauberung wirkt am mächtigsten durch das Auge. Verfolgen wir das Gibichungenmotiv bei seinem ersten Auftreten (75. 1 ff.), so sehen wir es stets verbunden mit dem verhängnisvollen Wechselspiel der Blicke Siegfrieds und Gutrunes. („Sie schlägt beschämt und verwirrt das Auge vor ihm nieder.“ „Er

heftet den Blick mit schnell entbrannter Leidenschaft auf sie." „Sie schlägt errötend das Auge zu ihm auf." „Sind's gute Runen, die ihrem Aug' ich entrate." „Er blickt wie festgezaubert Gutrune nach.") Auch jene bedeutungsschwere Generalpause, während welcher Hagen und Gunther hinter dem im Anschauen verlorenen Paare den Blick der bösen Freude wechseln, wird durch das verhallende Motiv eingeleitet. Und nun merken wir etwas: die Grundform dieser „Liebesschlinge" ist die gleiche mit der des berühmten „Blickmotivs" im „Tristan", das dort aus dem Sehnsuchtsmotiv sich entwickelt und wovon im nächsten Abschnitte noch viel zu sagen sein wird.

Wie nun diese selbe „Schlinge" auch zur Fessel des Leidens und Elends werden kann, das scheint eine andere Parallele uns noch besonders zu beweisen, die wir aber von der vorigen loslösen wollen.

49. P. 49. „Grenadiere."



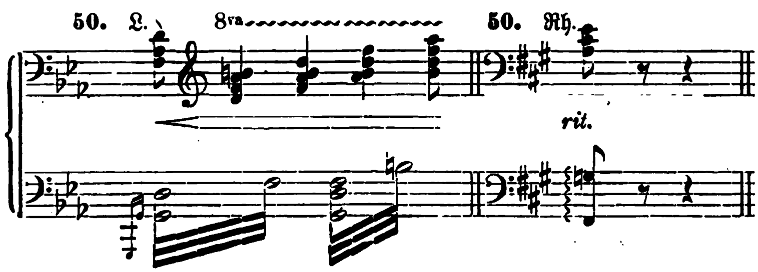
Es ist mehr ein „Ringen" als ein Schlingen, was sich in dieser nur äußerlich ähnlichen Bewegung der Tonfolge ausdrückt. Der Charakter des Ganzen, durch Harmonie und Rhythmus bestimmt, ist ein anderer, ein schwermütiger, wie beraubt alles Trostes durch schöne Erscheinungen.

Wir hören diese, mit einem seufzenden Sichaufraffen synkopisch einsetzende, kurze klagende Melodie wiederum dort im 3. Aufzug des „Parsifal" als Motiv der „mut- und führerlosen Ritterschaft" (220. 4. 2/3); und sie ist im wesentlichen keine andere, ist eine echte und rechte Parallele zu der Hauptmelodie, welche die

Begleitung des französischen Jugendliedes „Die beiden Grenadiere“ bildet, wo sie ja gleichfalls zwei mut- und führerlos umherwankende Kriegskameraden in ihrer verzweifelten Stimmung charakterisiert.

Dies ist also wohl Stimmungsparallelismus; aber die Stimmung entspringt durchaus der verwandten Situation, darum setzen wir sie als ein vorzüglich treffendes Beispiel unter diese Rubrik.

Desgleichen eine Stimmungsparallele, deren reinharmonischer Charakter aber mit einem Nu der ganzen Situation geheimnisvoll verräterischen Ausdruck schafft, möge als ein prächtiges Beispiel für unzählige hier eintreten.



Es ist jener Moment im „Lohengrin“, wo das große Ensemble des 2. Aufzugs anhebt. Elsa ist durch Ortruds Arglist von Bangen und Zagen bestürmt. Die Anklage ist gegen Lohengrin erhoben. Er wendet sich an sie und sieht sie schweigend erbeben. Alle Anwesenden drücken die unheimliche Spannung des Augenblicks in der bang erregten Frage aus: „Welch ein Geheimnis muß der Held bewahren?“ (252. 3. 7.)

Das Arglistige, das Geheimnisvolle, das Bangende, Fragende, kurz (wenn das Wort jemals kurz sein könnte): die Situation einer durch unheimliche Mächte in die Erwartung schwerer Enthüllungen gebannten Menge kommt hier zum allereinfachsten harmonischen Klange, dessen Charakteristikum der verhohlene Diabolus in musica, der Tritonus in der Baßtiefe, ist.

Dieselbe harmonische Bildung und Wirkung treffen wir im „Rheingold" nach Loges Auftreten, dessen Arglist der aufs höchste gespannten Not der Götter die Verkündung seines aus Weltenweiten mitgebrachten Geheimnisses noch tückisch zögernd vorenthält (77. 3. 1). „Arglistig weichst du mir aus!" bricht Wotan das Schweigen, und mit einem einzigen Akkord ist die ganze Szene musikalisch eingehüllt in die zweifellose Stimmung ihrer Situation, wobei jener Diabolus im Baß wiederum nicht fehlt.

Derselbe böse Teufel spukt übrigens drohend im Baß bei Herzeleides Sorgen: „Den Waffen fern" (167. 1. 1/2) und bei Hagens Aufruf zu den Waffen an die Mannen (161. 5. 1/2). Der Teufel der Gewalt neben dem der Arglist! — Das aber ergibt eine eigene Dämonologie, die wir hier nicht weiter verfolgen können.

Der „Diabolus" ist schon ein Charakter! Welch ein Charakter! Und wirklich, auch Charakterparallelen lassen sich unter diese Rubrik stellen, wenn der Charakter, den sie ausdrücken, selbst eine „Situation" ist.

Wo aber wäre dies mehr — wenn nicht einzig recht eigentlich — der Fall, als wo es sich um eine musikalische Personifizierung (Beseelung zum Typus) der Schicksalsmacht handelt?

Das Schicksal ist ja die eigentliche Situationen schaffende Macht. Die Geschicke der Welt, der Menschen, sind die Situationen ihres Daseins. Die Handlungen erscheinen nur als die Mittel, wodurch sich diese Situationen bilden, oder worin sie sich persönlich äußern. Das Schicksal bliebe ohne dies ein abstrakter Begriff.

Durch die musikalische Sprache aber kann es selbst seinen lebendigen Typus erhalten, kann es als dramatischer Charakter, »Deus« nicht »ex machina«, sondern »ex musica«, auftreten und als solcher die ganze Situation kennzeichnen. Kein Wunder, daß wir einen so bedeutungsvollen Urtypus denn auch in mehreren Werken des Dichters der gewaltigsten Schicksalsdramen wiederfinden.

Wir finden, daß in diesen Werken über das Schicksal, welches

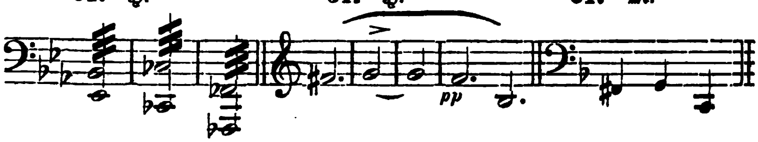
ihre Situationen schafft, die erlösende Macht der Liebe sich erhebt, wie sie sich im reinen Menschenwesen personifiziert.

Dieser Personifikation steht nun als dräuender Urfeind gegenüber das Schicksalsmotiv. Es ist nur in der Tiefe lebendig, und in der Tiefe wird es verschwinden, wenn die siegende Sonne der heiligen Liebe auf den Höhen der Menschheit erstrahlt.

51. G. 51. Tr.



51. H. 51. H. 51. M.



Es besteht nur aus drei schweren Tönen, die Auf- und Abstieg aufs knappste vereinen. Der „Sehnsucht" folgt unmittelbar der Niederschlag. „Wolle nur, aber du mußt!" sagt uns dies Motiv in unerbittlicher Strenge. Wie in der Beethovenschen C-moll-Symphonie ließe sich noch ein anderes Wort als Text darüber setzen, das wieder in Beethovenscher Sprache lauten würde: „Es muß sein."

Am deutlichsten spricht sich das Dämonische dieses Motivs dann aus, wenn es gleichfalls jenen Tritonus benutzt, um seinen Abstieg zu vollziehen. Es läßt sich denken, daß dies eben dort der Fall sein wird, wo ein „Teufelssohn" in Menschengestalt die Vollstreckung des Schicksals in die Hand bekommen hat, wie Hagen in der „Götterdämmerung".

Da erschallen die drei schweren Töne leise, aber furchtbar drohend in Bassestiefe, als Siegfrieds Horn „von dem Rhein her" schallt und die Nibelungenlist eben bereit ist, den ahnungslosen Lichthelden mit dem verderblichen Tranke der Liebe und des Todes zu empfangen (60. 3. 3—5).

Als ausgesprochenes Leitmotiv erscheinen dieselben Töne im

„Tristan“, insbesondere in jener Szene, wo auch der Trank der Liebe und des Todes zu mischen geboten wird, als finstere Mahnung des Schicksals in der Tiefe der tragischen Situation (47. 1. 4/5, 2. 4, 3. 2—4, 4. 2/3), und ebenso, wenn der Trank, der das Schicksal entscheiden soll, gemischt (61. 1. 2—2. 5) und wo er gereicht wird (65. 2. 1 ff.).

Auch im „Holländer“ kommt dieses Schicksalsmotiv vor, und wir möchten die Preisaufgabe stellen, es wieder zu entdecken, da die Hinweisung, die wir empfingen, der Genauigkeit entbehrt, und wir vorerst nur Anklänge finden konnten: den einen, ganz versteckten, in gewissen Baßharmonien zu den verzweifelten Worten des verfemten Seemanns: „War ich Unsel'ger Spielwerk deines Spottes?“ (40. 2. 5—3. 2), den andern, melodisch durch ein sanftes Aufhalten ein wenig veränderten und in die Oberstimme verlegt, im Nachspiel zum dämonischen Chor der verwunschenen Mannschaft im 3. Aufzug (251. 4. 1—5).

Hier ist das Verschwinden der grauenhaften Spukerscheinung durch das Einmünden des Motivs in den Grundton ausgedrückt. Dasselbe finden wir wieder an einer „amüsanten“ Stelle, natürlich in den „Meistersingern“, wo „das Schicksal rauh und kalt“ die Gestalt des Nachtwächters angenommen hat, zu dessen allnächtigem gemütlichen Gesange den bang im Versteck lauschenden Liebenden das Schicksalsmotiv im Baß zwar mit einem grimmen Tritonus zwischen dem ersten und dritten, aber einer hellen Dominante zwischen dem zweiten und dritten Tone gar „humoristisch“ doppelsinnig ins Ohr klingt! (171. 4. 1.)

Damit tauchen wir aus dem Dämmer der düstern Tragik hervor und nahen uns heitern Hoffnungen. Die Situation drängt zur befreienden, lösenden Handlung.

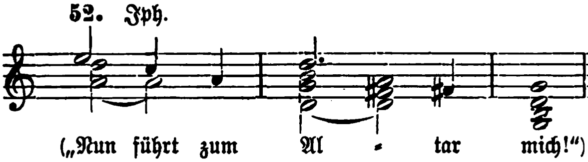
Doch ehe wir uns zu den entschiedenen Handlungsparallelen begeben, müssen wir noch zwei echte Situationsparallelen erwähnen, die jener Hoffnung auf den Eintritt einer Lösung schwerer Schicksalsschläge durch mehr als menschliche Macht deutlichen Ausdruck geben.

Es sind religiöse Motive, und sie eignen sich als solche zum Abschluß einer Betrachtung, die uns allgemach durch alle Weiten und Tiefen der Welt, der elementaren Natur und des Menschenlebens, geführt hat.

52. L.



52. Iph.



Zum Tode zwar geht Iphigenia; aber ihr herrlicher Entschluß, sich für das Volk willig zu opfern, bedeutet den Glauben, dem sie und ihr Volk leben: die Befreiung, der Sieg, die Fahrt nach Troja. „Nun führt zum Altar mich!" dies Wort hat unser Meister der hehren Gestalt Glucks in seiner eigensten Weise in den Mund gelegt (129. 5. 2—4). Und doch ist diese Weise dort an Ort und Stelle so ganz Iphigeniens Weise. Und doch hören wir dieselbe religiös erhabene Harmonie, als die Knaben im „Lohengrin" der Menge künden, daß Elsa, die selige Braut, „will in Gott zum Münster gehn!" (127. 3. 3 ff.)

Wer könnte danach noch nicht verstehen, was „Musik als Ausdruck" sei, was unsere „Parallelen" als Beispiel einer solchen Musik einzig bedeuten wollen?

Vor der Pforte des Heiligtums, an den Stufen des Altars, beim Opfer der Jungfräulichkeit zum Segen eines Hauses, eines Volkes — dieselben Gefühle bewegen das Herz, dieselbe „Musik" ertönt in den Seelen, gleich wie wir als der Gläubige in derselben Stimmung der festtäglichen Situation, sei es in die gotische Kathedrale, sei es in das romanische Münster, sei es in Sankt Peters Dom treten: wir treten vor Gott.

Und vor Gott „sammelt sich der Geist aus jeder Ferne, und andächtig sinkt die Seele zum Gebet“.



Wir schließen mit den Vorbereitungen des singenden Gemütes, des musikalisch-dramatischen Menschen zum Gebet, das sich aus tiefbewegter Brust gen Himmel richtet.

Wir sehen Rienzi und Elisabeth, beide zum Beginn der letzten Aufzüge ihrer Tragödien, noch schweigend hingestreckt vor der göttlichen Macht, um ihre Gnade zu erflehen für den endlichen Sieg ihres höchsten Mühens. In die innerste Tiefe des Gemüts sinkt da hinab alles Leben, alles Fühlen, seinem Urquell zu, um in heiliger Stille dorther die gesammelte Kraft zu gewinnen zum vollsten, freiesten Aufschwung und Ausdruck des religiösen Glaubens.

Und wenn so des Herzens Grund erreicht und ganz erfüllt ist mit dem verstummten Inbegriff der Gefühle — dann ertönt leise, wie aus Himmelshöhen, der Segensruf: „Auch dein Gott ist dir bereit und hört dein Flehen!“ — Und so sieht Wolfram, was der Gläubige hört, als er Elisabeth „im Gebet“ findet, mit einem ahnungsvollen Dichterblick: das Flehen und den Sieg der heiligen Liebe.

Dies alles klingt uns aus der zarten, reinen, vollen Harmonie jenes feierlichen Akkordes aus der Höhe zu, der das tief absteigende Baßmotiv der seelischen Sammlung an beiden Stellen auf langer Fermate abschließt und damit selbst die weihevolle Einleitung bildet zur heiligen Handlung — zum Gebet des Rienzi vor dem Einbruch der Katastrophe (338. 3. 2—5) — wie zu Elisabeths stillem Flehen vor der Heimkehr der Pilger von Rom (244. 6. 3—8).

IV. Handlung.

Vom Fluchmotiv des Holländers haben wir schon bei den Situationsparallelen gesprochen, als es dazu diente, die Erzählung seines Fluchgeschicks einzuleiten. Im Drama ist es aber seinem Wesen nach eigentlich ein Handlungsmotiv. Es drückt die Tatsache des Fluches selber aus, wie sie der Verfluchte als auf seine Seele niederschmetternde Strafgewalt empfindet. Dies Motiv nun hat eine sehr auffällige Parallele, womit wir die Betrachtung der Handlungsparallelen beginnen wollen.

54. H. 54. Tr.



Es ist der Fluch Isoldens, der leitmotivisch im 1. Akt des „Tristan" auftritt, und den wir hier nach seiner ersten Hauptstelle „Fluch dir, Verruchter, Fluch deinem Haupt" notieren (34. 2. 2) und neben des Holländers Verzweiflungsausbruch „Verloren, ach verloren!" stellen (259. 2. 1).

Was wir früher über die Abstiegformen gesagt haben, kommt hier wieder zu voller Geltung. Hatten wir doch auch dort schon den Fluch der Kundry herangezogen, um an ihm die weg-

schleudernde und niederschmetternde Bewegung der Fluchgewalt aufzuweisen. Charakteristisch ist überall der etwas zurückhaltende und dadurch um so wuchtigere Ansatz des Motivs vor seinem jähen chromatischen Absturz.

Übrigens muß bemerkt werden, daß es im „Tristan" seinen Ursprung von dem Motiv des siechen Helden ableiten darf. Aus dem entsetzlichen Erinnerungsbilde dieses trugvollen „Tantris" schöpft Isoldens leidenschaftlich zerrissene Seele die dämonische Gewalt der zum Fluch gesteigerten weiblichen Empörung.

Im „Holländer" dagegen ist dieselbe schließlich in so furchtbarer Schärfe losbrechende Fluchbewegung zuvor, im 1. Aufzug, schon vielfach unter einem Schleier persönlicher tiefer Schwermut, leidender Entsagung verhüllt erschienen, wodurch ihre Gestalt für den Blick („das Auge des Ohres") undeutlich ward. Es ist da wie durch eine wehende Falte inmitten gebrochen, welche aber vielmehr eine sich öffnende Falte des geheimsten Seelenlebens dieses wilden Seemanns ist: seine unendliche Leidensfähigkeit, die das Gespenst zum Menschen macht, der auch mitleiden kann (50. 1. 5—7).

Nun denke man an diese Figur z. B. bei der Stelle „Ich habe weder Weib noch Kind" (60. 2. 2ff.) und suche sich die Erinnerung fern zu halten an jenes allbekannte Wotansmotiv, das die düstere Erzählung des Gottes einleitet: „Als junger Liebe Lust mir verblich" (102. 5. 5—7). Der Versuch wird mißglücken. Die Parallele ist allzu frappant. Wem noch nie ein Parallelismus in den Werken sollte aufgefallen sein, diesen müßte er auf den ersten Blick erkennen.

55. H.





55. W.



Was aber ist dieses Wotansmotiv, das den Namen des Grollmotivs empfangen hat? Keineswegs nur Groll drückt es aus. Aller Grimm und Gram liegt darin über vereitelte Weltenwünsche, verlorenes Götterglück. Und es wurzelt, wie wir wissen, in jenem Entsagungsmotiv, das als ein Fluch und dennoch auch als Segenbringer am Beginn der ganzen Nibelungentragödie steht.

Wer wird sich noch wundern können, daß auch des Holländers Entsagungsleiden, daß auch seine Klage um zerstörte Hoffnungen, um verspieltes Glück denselben Ausdruck annahm, auch ihm zum Fluchmotiv seines Lebens im musikalischen Drama ward?

Aber wir dürfen nicht stehen bleiben bei dieser melodisch und rhythmisch übereinstimmenden Umformung der Fluchparallele zur Entsagungsparallele. Wir müssen, da wir hiermit wieder auf das Gebiet der Situation zurückgeraten waren, den Schritt vorwärts auf das Handlungsgebiet noch einmal tun. Dazu verhilft uns die weitere Verwendung und Verwandlung des Entsagungsabstiegs in der „Walküre“ zum Verfolgungsmotiv, das sich den unseligen Wotanskindern fluchartig an die Fersen heftet: „Seine Meute naht mit mächtiger Wehr!“ (137. 4. 2 ff.)

Was ist da aus der wehmütigen Unterbrechung des Abstiegs durch den beweglichen Sekundenvorschlag („die Falte“!) geworden! Ein neues Motiv von dämonischer Bewegung, als streckte sich aus der niederjagenden Verfolgungsfigur schlagbereit eine drohende Faust hervor!

Der Niederschlag, der zugleich wie ein Sprung nach der Beute sofort erfolgt, kehrte auch beim Holländerfluche gerade dort wieder, wo wir ihm zum ersten Mal begegneten: vor der Katastrophe des Dramas im 3. Aufzug. (Beispiel 43.)

Hier aber soll uns das Verfolgungsmotiv zu andern Parallelen führen, die jene unterbrechende Abweichung von der Grundgestalt als neues Motiv einer mehr oder minder feindlichen Tätigkeit aufweisen.

Zunächst äußert sich diese feindliche Tätigkeit gleichfalls als Fluch, aber auch sofort in seiner durchschlagend vernichtenden Wirksamkeit.

56. R. 56. G.



Schon im „Rienzi“ heftet sich diese Figur an den vom Fluch seiner Kirche betroffenen Helden mit jener ihm eigenen zerschmetternden, vernichtenden Wucht und Härte. Das »Vae, tibi maledicto!« hat seine feierliche Priestermaske abgeworfen. Der verderbliche Dämon des Hasses hat sich enthüllt. „Zurück! Dem Reinen nur erschließt die Kirche sich! Du aber bist verflucht!“ (331. 3. 3—5.) So tritt der Legat aus der Kirchenpforte dem Tribunen entgegen. Und bald darauf erwidert auch Adriano auf Irenes bange Frage nach dem Bruder: „Der ist verflucht und ausgestoßen vom Heil des Himmels und der Erde!“ (334. 4. 1—335. 2. 1.) Auch hier wieder haben wir den wuchtigen, zurückgehaltenen Ansatz, dem sich dann aber sogleich die grausam harte Bewegung des Tätigkeitsmotivs anschließt.

Die Parallele dazu liefert die „Götterdämmerung“ in dem Fluchmotiv, das Hagen der Brünnhilde übermittelt (144. 4. 3 ff.), und das die ganze fürchterlich erregte, tod- und verderbenreifende Szene des 2. Aufzugs durchzieht, die im Speereide mit demselben Motiv gipfelt: „Wo der Tod mich soll treffen“ — „Deine Schärfe

segne ich" (211. 1 ff.) und endlich noch: „Siegfried falle!" (243. 3.) Dies alles erschallt in jener dämonisch bewegten Tonfolge, die hier wirklich etwas geradezu Zerschneidendes, ja Zersägendes an sich hat. Die drohende Hand hat sich bewaffnet, ist tätig geworden zum Vernichtungswerke; der Fluch geht in Erfüllung, denn der Erfüller ist bei der Hand.

Nur wenig verändert zeigt sich diese dämonische Figur als Motiv eines andern teuflischen Vernichters und Fluchträgers mit dem tödlichen Speere in der rachgierig zuckenden Faust: Klingsor.

57. P. 57. M.



Wir sehen ihn, den dunkeln Zaubermeister, bei seinen geheimnisvollen, „grimmbewehrten" Verrichtungen, die bedrohlich allem ihm verhaßten Lichten, Schönen und Guten gelten (198. 4. 3). „Halt da! Dich bann' ich mit der rechten Wehr!" Mit diesen seinen eigenen Worten ertönt es zum letzten Mal, verklingt und versinkt mit ihm selber vor dem höhern Zauber des Kreuzes und des Karfreitags.

Aber dicht vorm Johannistage — ei, was hören wir da in der nächtigen Nürnberger Gasse? Das derbe Arbeitsmotiv des trefflichen Schusters Hans Sachs! Wie gut und treu ist seine hilfsbereite Tätigkeit, auch wenn sie sich mit schlagfertigem Humor, der den eigenen Unmut, das eigene „Pech", zum heitern Heil, zum rechten Wandel der andern umzuschaffen weiß, in den Koboldszauber einer deutschen Spuknacht mischt! Und ruft nicht auch er damit sein: „Halt da!" in den Spuk? Erscheint nicht auch er damit als feindselig Ärgernis und Störenfried für allerhand Geister auf der Gasse?

Wer's nicht glauben will, weil doch die Sphären gar zu verschieden seien, der stelle nur einfach zu Klingsors letztem Ruf das erste: „Was gibt's? Treff' ich dich wieder am Schlag?“ des Hans Sachs (135. 3. 1/2). Er kann ruhig mit uns über die Brücke gehen, die von dieser Parallele zwischen den beiden Mittelakten des „Parsifal“ und der „Meistersinger“, von den Pyrenäen zur Pegnitz, „geschlagen“ wird. Sie bricht nicht; denn wir haben nicht gelogen.

Fragt er uns aber etwa unterwegs, ob denn dies munter rüstige Schustermotiv in der Tat als ein Fluch- oder Zaubermotiv gedacht sei, so sagen wir: „gedacht“ ist dabei gar nichts, als was — wir uns dabei denken; aber aus der musikalischen Empfindung heraus ist es geschaffen als Arbeitsmotiv, Tätigkeitsmotiv, wie es im Grunde auch alle jene Fluch- und Zaubermotive waren.

Klingsor greift dabei zum Speer, Sachs zum Hammer; und der „übermäßige“, sozusagen ausholende Akkord begleitet auch das Speerschwingen der Walküre, das Hammerschwingen des Siegfried!

Diese Tätigkeit besagt die plastische Bewegung des Motivs, die ja auch harmonisch so viel freundlicher in Nürnberg erscheint als überall sonst. Warum aber gerade dieses Arbeitsmotiv in der Komödie der „Meistersinger“ so sehr oft erklingt, wo ein liebenswürdig derber Spott getrieben wird, wo Arbeit und Arbeiter in einen lustig beschämenden oder neckisch störenden Gegensatz treten zu anderer Leut' Sorgen und Mühen: ja, das müßt ihr mit dem Dichter ausmachen, der hat sich's so „ausgedacht“, und wir richten uns lediglich nach ihm, wenn wir zu unserer Tätigkeitsparallele noch irgend ein Wort über die dramatische Beziehung, und was „man“ sich weiter dabei denken kann, hinzufügen.

Zum guten Schluß dieser erneuten Betrachtung der Abstiegfiguren nun noch eins. Es schlägt einen weiten Bogen vom „Rienzi“ bis zu den „Meistersingern“. Daß wir aber den Anschluß an das vorige bewahren, dazu verhelfe uns zunächst ein kleines Notat aus jenem anfangs betrachteten Moment des Kirchenfluchs im „Rienzi“.



Kaum ist das »Vae tibi maledicto« erschollen, so meldet sich in abgebrochenen, stockenden Teilen eine in Triller aufgelöste Abstiegfigur: offenbar die Erschütterung der Seele Rienzis durch den Fluch, woran sich sofort sein Sich-Aufraffen musikalisch-deutlich anfügt. Danach setzt der Festmarsch wieder ein, wird aber bald von der Erscheinung des Legaten mit dem Fluchmotiv selber unterbrochen (331. 1. 1 ff.).

Die Verwandtschaft jener ersten Figur mit dem Fluchmotiv ist unverkennbar. Uns aber leitet sie zurück in den 2. Aufzug, auf das Gegenbild dieser Szene, zum Friedensboten: „Der Burgen Wälle stürzen ein — denn frei will jeder Römer sein!" (101. 4. 1—3.)

Wir sehen auch in dieser Gesangsmelodie den Abstieg unterbrochen von kleinen Sekundenvorschlägen, die das Niederwerfen und Zerschmettern feindlicher Gewalten mit einer siegesfröhlichen Verzierung überschütten, als flögen die festlichen Blumengrüße des befreiten Volkes auch auf die Gräber der Feinde. Alles ist in den Festjubel eingehüllt, und die gebrochenen Burgen selbst sind nur noch — ein Siegesbericht.

Was hier sozusagen „oratorisch" sich ausdrückt und dadurch die rauhe Wirklichkeit verziert, das erscheint in den „Meistersingern" gewissermaßen „symbolisch" und dadurch voller Humor.

David singt im 1. Aufzug (42. 5. 1—4): „Denn Singer und Dichter müßt Ihr sein — eh' Ihr zum Meister kehret ein!“

Wir wissen, dies Motiv ist Davids Eigen, d. h. er hat's als Abfall aus der Tabulatur aufgeschnappt. Ein klein zierlich zünftiges Zöpflein, eine „Koloratur“ aus den Weisen der Meister — das ist an ihm haften geblieben, und er wendet es je nachdem neckisch und feierlich genug an. Hier will er den unbelehrten Schüler, den Ritter, damit einweihen in die Geheimnisse der Singerkunst. Aber was er da von Singern, Dichtern und Meistern spricht — für Walter ergibt sich daraus nur das eine: „Muß ich denn singen, kann's nur gelingen, find' ich zum Wort auch den eig'nen Ton!“ Der eigene Ton aber ist nicht mehr die alte „Koloratur“, nicht mehr die versungene Tabulaturweise der Zunftmeister, sondern das neueste Lied von diesem Jahr, das Lied von Lenz und Liebe, das ihm zum Meister-Morgenlied werden soll. Die Lehre Davids wird ihm so zum Symbol seines Lebens: Überwindung des Alten, Überlebten, Vergangenen — Dichter- und Singer-Zwang durch das Eigene, Neue, Zukünftige — Meister-Freiheit!

Diese Symbolik, davon David, der nur wichtige Wirklichkeiten vorzutragen wähnt, nicht das mindeste ahnt, ob er auch dem „eigenen Ton“ hernach, da er wirklich erklingt, instinktiv zujubelt: wir verstehen sie aus dem Drama des Ritters, das wir mit ihm erleben. Es ist die Symbolik dessen auf poetisch-geistigem Gebiet, was der Friedensbote als Tatsache auf dem Boden der politischen Wirklichkeit oratorisch-melodisch berichtete.

Die Grundform der melodischen Figuration ist denn auch an beiden Stellen die gleiche: derselbe Abstieg, ebenso verziert, als Ausdruck für eine Sache, die zu überwinden war oder sei, und zwar mit Siegeslust im einen Falle, mit Sangesspiel im andern.

Das aber ist noch nicht alles. Wir würden soweit nur von einer formal auffälligen Parallele reden und ihr auch allerlei nachreden können, ohne noch rechten Fuß zu fassen auf dem Boden des gemeinsamen Ausdrucks.

Wir behaupten aber, daß beides in der Tat aus derselben Empfindung für die Handlung des Überwindens hervorgeht, welche schließlich für Ritter Walter sogar noch eine bedeutsamere, sein ganzes Drama erfüllende Handlung werden soll, gegenüber dem schon vollbrachten Burgenbrechen in seinem Werte für Rienzi.

Dies dürfen wir behanpten, weil an beiden Stellen an den Abstieg als Gegenbild ein Aufstieg sich anschließt, der die Parallele erst vervollständigt und ihr den charakteristischen Stempel gibt. Streng musikalisch parallel ist zwar nur der Abstieg, und doch tritt die musikalisch-dramatische Parallele erst mit dem musikalisch nicht mehr eigentlich parallel gestalteten Aufstieg in ihr volles Recht.

Ein „merkwürdiger Fall"! Es ist aber kein Zweifel, daß die beiden Schlußteile der Stellen: „Denn frei will jeder Römer sein" und „Eh' Ihr zum Meister kehret ein" ein Siegeslied anstimmen gegenüber einer überwundenen Schwierigkeit, die sich — gleichviel ob Burgen und Wälle oder Bare und Stollen! — in diesem Gegensatz mit voller Deutlichkeit musikalisch-parallel im Abstieg des ersten Teils ausdrückt. Und so halten wir uns für berechtigt, diese beiden Stellen, dramatisch wie melodisch ganz verschiedenen Ursprungs, doch übereinstimmend in der Grundbewegung, der Konstruktion, mit Zäsur und Verzierung, als Parallelen anzuführen.

Handlungsparallelen dürfen wir sie nennen, weil sowohl die berichtete wie die symbolische Überwältigung mit nachfolgendem Sieg an beiden Stellen nicht allein auf eine geschehene oder geschehen sollende Handlung sich bezieht, sondern auch schon im Moment des Vortrags aus jugendlichem Boten- und Lehrlingsmunde eine für beide Dramen bedeutende Handlung ist: Siegeskunde und Sangeslehre. In jeder von beiden tritt an den Helden eine ernstliche Mahnung heran zur Erfüllung seines besondern Amtes und Berufs: die erkämpfte Freiheit wiederum zum Gesetz zu erheben und zu festigen, den Sieg über das verrottende Alte zu verwerten und durchzuführen zum Friedenswerke des Ewig-Jungen, des unsterblich Neuen, lebendig Zukünftigen.

Wer die Seele dieses Sinnes der Handlungen nicht heraus-zuhören vermag aus dem Niedersturz und dem Aufschwung dieser Melodien, dem ist freilich durchs Wort nicht zu helfen. Der Musik muß man eben auch auf kein Wort glauben können.

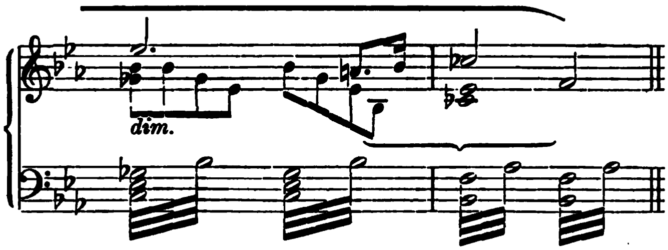
Nur eine Warnung vorauf! Zuviel darf der Gläubige nicht heraushören wollen, nicht alle „Worte“, die wir notgedrungen aufwenden, sondern eben die einige Seele ihres Sinnes allein. Hört er einfach zu und hört nur eins, so hat er schon alles gehört. Denn das Ohr ist das Organ der Einheit, wie das Auge das der Vielheit ist.

Selbst rein sprachlich hängt das Ohr mit der Wurzel für das „Sein“ zusammen, das Auge dagegen mit der für den „Wechsel“. Die Wortsprache, für das Ohr als Kopforgan geschaffen, faßt bereits die Vielheit der Erscheinungen in die Einheit des Begriffs zusammen, wenn auch nur erst symbolisch, etwa wie Davids Lehre für Walter, das Sinnliche übertragend auf das Geistige. Die musikalische Sprache aber, die durch das Ohr zum Herzen dringt, faßt nicht nur das Viele in Eins, sondern gibt uns selbst das Eine, das sich in Vieles zerlegt, wenn es in die Erscheinung tritt; wie Davids Melodie das ganze Drama Walters singt, das sich demgemäß entwickeln soll durch Kampf zum Sieg.

Die Musik gibt die Seele der Dinge, und wohnen nun zwei Seelen in der Menschenbrust, die am Alten und Irdischen haftende und die zum Neuen und Ewigen emporstrebende — sie beide erhalten ihren einheitlichen musikalischen Ausdruck in der Parallele von den gebrochenen Burgen und den freien Römern des Rienzi wie in den abgeschnittenen Zöpfen und den wehenden Jugendlocken im Meistersingerkranz.

Bleiben wir noch ein wenig in der Kampfesstimmung! — Auch das Edelste und Reinste ist in dieser Welt zum Kampfe verdammt. Selbst das prophetische Motiv des „reinen Toren“ wird ja zum gar schneidigen Kampfmotiv im „Parsifal“. Ihm wollen wir uns hier zuwenden, und zwar zunächst in seiner Urgestalt.

59a. L. Er ist be - siegt, wird



59a. P.



Was sagt sie uns? Sie ist ein Spruch. Ein sehr bedeutsamer, ein so tief geheimnisvoller wie für alle Gralsritter leben- und heilbedeutender Spruch. Ihn nachzusprechen, das erfordert die allergrößte Deutlichkeit, die mit feierlicher Energie jeden Einzelteil hervorhebt, deren jeder sich über den vorigen als Ergänzung oder Steigerung zu erheben hat.

„Durch Mitleid“ — welch ein leidensvoll, sehnsüchtiger, wehmütiger, und doch mit der Wendung nach abwärts wie tröstlich zusprechender Klang! Allein er schwebt noch im Ungewissen. Da folgt wie eine stärkende Feststellung das kurze, klare „wissend“. Ein geheimnisvoller Begriff scheint damit abgeschlossen. Doch dies genügt nicht. Man verlangt noch eine Seele, die den Begriff belebe; und schon erhebt sich über die Eigenschaft — die Persönlichkeit: „der reine Tor“! — Aber, so weit über alle Welt des Wahns und Zweifels heraus diese „Reine“, dies einzig Entscheidende, Wesentliche, Höchste wie ein Wunder Gottes hervortritt: der „Tor“ bleibt doch wieder in einer unbestimmten Mittel-

stellung schweben. Er blickt mit verwundert fragenden Kinderaugen in die Welt, wo er das Heil der Reine bringen soll. Das Ganze also trägt den Charakter einer sich steigernden Verdeutlichung, die jedoch noch keine volle Klarheit, keine wirkliche Entscheidung erzielt. Es bleibt ein feierliches „Geheimnis“.

So ist auch die harmonische Sphäre, worin das Urmotiv auftritt (39. 1. 4—2. 1), von durchaus geheimnisvollem Charakter. Sehnsucht nach dem Heil, Unverständnis für die Verheißung, Ungewißheit über das Schicksal, Zweifel am Siege mischen sich zu einer harmonischen Färbung, die zu gleichem Ausdruck schon einmal, als ein Durchgangsakkord, im „Lohengrin“ gedient hatte, und zwar merkwürdigerweise schon dort mit einer momentanen Annäherung in drei Tönen an die Melodik des spätern Torenmotivs.

Es ist die kleine Stelle im großen Ensemble des 2. Aufzugs, wenn Lohengrin singt: „Nie werde Zweifel der Reinen kund“, Ortrud aber: „Er ist besiegt, wird ihm die Frage kund!“ (160. 1. 2/3.)

Da haben wir wieder die „Reine“, aber ihr gegenüber auch den Zweifel, die Frage, den Kampf und die Besiegung. Daß es sich dabei um Lohengrin handelt, den Gralsritter und Parsifals Erben, das muß unser Interesse an dieser seltsamen Parallele erhöhen. Wir haben sie hier angeführt, weil wir an dieser Stelle gerade das Torenmotiv zu betrachten hatten, wenn auch insonderheit als Kampf-, also Handlungsmotiv.

Die Urgestalt des Torenmotivs ist nur insofern Handlungsmotiv zu nennen, als es die dramatisch wichtige Tatsache jener Wundererscheinung der Prophezeihung vor Amfortas' flehendem Blicke „berichtet“. Jene Stelle im „Lohengrin“ dagegen bringt nur eine Stimmungsparallele dazu; und eben in der verwandten Stimmung liegt vor allem die harmonische Übereinstimmung, aus der sich die melodische Form dort wohl rein musikalisch ergab. Was im „Lohengrin“ also aus dem harmonischen Stimmungsausdruck nur für den Augenblick musikalisch-melodische Form

gewann: Harmonie in Melodie gefaßt, das kehrt leitmotivisch angewandt wieder im „Parsifal", Melodie in Worte gefaßt, als der „ausgesprochene" Ausdruck derselben Stimmung, die nun hauptsächliches Handlungsmoment geworden war.

Indem wir nur eben darauf hindeuten, gehen wir nun zu der eigentlichen Bedeutung des Torenmotivs als Kampfmotiv über, wozu wir einige besondere Handlungsparallelen zu stellen haben.

Es ist ganz begreiflich, wie aus einem so scharf akzentuierten Spruch, wenn man die Zunge mit dem Schwert vertauscht sich denkt, ein Kampfmotiv werden konnte. Was dort gesteigert verdeutlichende Akzente, Schlaglichter — Schlagwörter waren, das werden nun wuchtig niederregnende Schläge. War es dort die Verkündung eines „Toren", der da kommen soll, hier ist er und tut sich selber kund in seinen „Torenstreichen".

Wir nehmen aus der Menge der Beispiele im „Parsifal" nur eins im Vorspiel zum 3. Aufzug heraus, worin ja eben Parsifals irrende Kampffahrt — wie der Wortmensch sagen muß —: „geschildert" wird (203. 4. 1/2), und weisen dabei hin auf die Wiederkehr in Parsifals Bericht: „ich Wunden jeder Wehr mir gewann" (219. 1. 1 ff.).

59 b. P.



59 b. G.



59 b. M.



Zu dem ersten Beispiel stellen wir, auch in Rücksicht auf die eigentümlich charakteristischen Auf- und Niederläufe der bewegten Begleitung sowie auf die symbolische Rhythmik der Melodie, jene Stelle aus der „Götterdämmerung", da Gunther den „Toren" Siegfried in die Gibichungenhalle einführt (68. 4. 1—3).

Nun ja, das sollen höfliche Grüße sein, ein Fürstenempfang auf irdischem Staatengrunde — aber wie der grimme Hagen im Hintergrund steht, so ist auch sein dämonisches Motiv in dieser Durchführung nicht zu verkennen, und das gibt dem Ganzen, auch ohne daß wir dabei nur entfernt an „Parsifal" dächten, einen Anklang an heimlich drohendes Waffengeklirr. So entspricht es der Handlung in diesem Drama. Weiht doch auch alsbald Siegfried sein Schwert der neuen Freundschaft: „Hilf, mein Schwert, meinem Eide: mich selbst geb' ich zum Mann." Dieser Weihespruch des „Reinen" erschallt gleichfalls im Hagenschen Niederschlag des Motivs. „So hab' ich dich schon unbedingt!" Das ist das Teufelswort dieses Schlages, der im Torenspruch — vom „Wissen" sprach!

Wer das Motiv weiter verfolgt (73. 2. 1/2), wird noch manche auffällige harmonische Übereinstimmungen mit unserm Kampfmotiv des „Parsifal" finden. Doch soll er nicht überhören, wie auch ein anderer jugendlicher Held in derselben feindlichen Welt, wo er nur aus eigener Kraft sich wehren kann — wie auch Junker Walter in Hans Sachs' Ausspruch: „Der hat unter Meistern den schlimmsten Stand" — das Torenmotiv in der Begleitung mitsamt den Baßläufen zuerteilt erhielt (158. 1. 4), entsprechend dem Beispiel aus Parsifals Kampffahrt mit den „Wunden jeder Wehr".

Im Munde des Hans Sachs empfängt die Schlagfertigkeit, der „Handlungstypus", dieses Motivs noch besondere Wucht. Es liegt darin zugleich die Überzeugung des reifen Meisters im Menschentum, die zur zweifelnden und zagenden Welt geradeheraus sagt: Da gibt's keinen Zweifel — so ist's — und es ist gut so; denn der Kampf erst führt zum Sieg, und „die Hoffnung lass' ich mir nicht mindern", sie ist — wie die „wittenbergische Nachtigall" sagt —: der Mut. („Begeisterungsglut!") So etwas reden diese wuchtigen Akzente, die freilich eine verwirrte, geängstigte Eva-Seele in diesem Augenblick nicht versteht. Sie kann es ihrem Ritter nicht sagen, „wem" der Schuster den „Streich" spiele. Sie hört nur den „schlimmsten Stand" heraus, während Sachs sich insgeheim frohlockend an den „geborenen Meister" hält, der sich bald den „Meisterschlag" verdienen soll.

Eben diese triumphante Heimlichkeit ist auch ein Charakteristikum für alle Stellen, von den mysteriösen Schlagworten des Gralsspruchs durch Ortruds verschlagene Arglist, Hagens grimmen Mordanschlag, Parsifals Verschlagensein vom Gralsgebiete, bis daher zum schalkischen Koboldstreiche des derb-edlen Gassenhauersängers von Nürnberg!

Lag der vorigen Parallele eine Verbindung von Deklamation und Gebärde zum musikalischen Handlungsmoment zugrunde, so haben wir jetzt noch einige Gebärdenmotive zu parallelisieren.

Zunächst als natürlichen Übergang betreten wir das Gebiet der Urgebärde selbst, d. h. des Naturtypus, der sowohl bei der

wirklichen Bewegung eines elementarischen Naturwesens, als auch in den Uranfängen der Sprache, wie sie schon die Naturwesen verlauten lassen, als Reflexbewegung der Stimme, als elementarer Schrei oder Ruf sich zeigt.

60. S. 60. Tr.



Fafners Motiv! Kann es anders gedeutet werden als das, was es *ist*: der musikalische Urausdruck jeder sich wälzenden Schlangenbewegung? Schon im „Rheingold“ erscheint die Riesenschlange mit demselben Motiv, das sich entwickelt aus dem Zauberspruche des Tarnhelms, der Nebelkappe, die Trug und Tod bedeutet. Alben und Riesen finden in ihm das gemeinsame Symbol ihrer Entstehung aus dem Abgrund, der elementaren Heimat der „alten Schlange“.

Die Schlangenlinie ist auch uraltes Meersymbol. Unser Buchstabe M verrät uns ja noch heute in seiner Wellenform seine hieroglyphische Herkunft aus diesem Schlangenheim. Der Midgardwurm liegt im Meeresgrunde, wie die „große Schlange“, die München bedroht, im Walchensee (Wallersee) — und seine Wallungen sind die Wellen. Kein Wunder, wenn dies Urelement des Wassers in ähnlicher Weise musikalischen Ausdruck fände! Das Auf- und Niederwogen des Motivs im Beginn des „Rheingold“ erscheint wie eine Zerlegung der Urgebärde —: der Typus des Elements kam da in (melodischen) Fluß. Doch das Dämonische fehlt. Als Fremdes bringt es Alberich erst in die unschuldige Flut. Wo ist das heilige *Meer* eine *dämonische* Macht?

Da, wo *Isolde* es zur Rache aufruft! Das Meer, das die

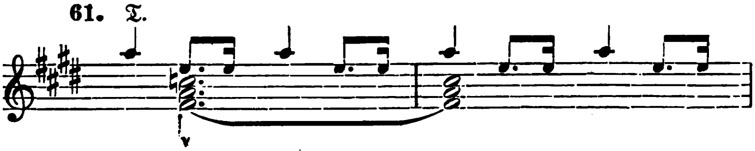
unseligen Todesfahrer dahinträgt „zu König Markes Land“! Den ganzen furchtbaren Schrecken dieses tückischen Elementes erfährt Tristan im Augenblick jener selbst elementarisch wild und roh dareinfahrenden Naturrufe der Seeleute: „He ho! He ho!“ (61. 3. 1.) Die Urbewegung der Meereswoge, und ferner das auf ihr gleichbewegte, segelgeflügelte Schiff — das eben deshalb der Normann einen „Drachen“ nennt —, hier hat sie unmittelbar Ton gewonnen, Rhythmus und Klang, und es ist unverkennbar — der Riesenwurm, der sich heranwälzt aus seiner Höhle gegen den lichten Helden. Es ist dasselbe Motiv der Abgrundmächte — dort im schwerfällig kriechenden Wurm verkörpert, hier auf dem meerdurchschneidenden „Wikingerdrachen“ erschallend — der Gruß des Todes!

Von einem andern „Gruße“ sprachen wir schon bei den Situationsparallelen, auch Todesgruß, doch von der Hand der Liebe. Es war der Gruß Isoldens mit dem Schleier, und zwar ward da die Grußbewegung selbst Musik. Sie läßt sich nicht ausdrucksvoller denken, als wie sie hier in der musikalischen Gebärde sich wirklich darstellt, eben weil sie da nicht nur äußere Bewegung allein, sondern ganz Ausdruck ist (103. 5. 4ff. u. 104. 1. 2ff.).

61. Tr.



61. T.



Auffällig ist es nun, wie dieselbe Gebärde in der Musik des Bacchanals im „Venusberg“ wiederkehrt, als die Amoretten aufflattern, sich in der Luft zur Schlachtordnung reihen und von oben herab ihre Liebespfeile auf die wildberauschten Paare abschnellen,

10*

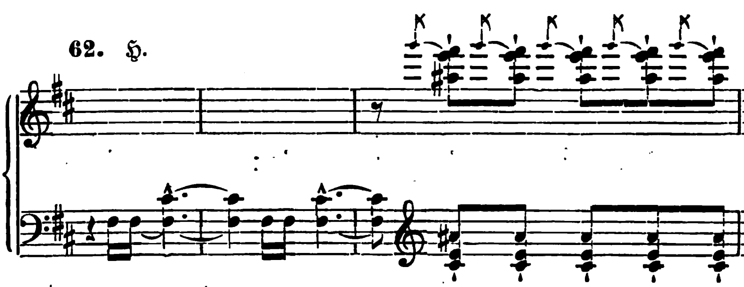
sie süß verwundend zum friedlichen Liebesschlummer zu betten (26. 1. 2 ff.).

Das kleine Motiv des Isoldengrußes ertönt hier als eine Schlachtfanfare, wie ein Kampfruf; und doch ist es auch nur ein Liebesbote, ein Ruf zur Ruhe aus wilder Liebesnot. Seine musikalische Gebärde aber verwirklicht sich mimisch wohl in dem Abschnellen der Liebespfeile, die also hier die Stelle des Schleiers vertreten.

Es ist überflüssig, hierüber zu philosophieren. Der Ausdruck ist an beiden Stellen der eines Rufs. Beide Male ruft der Geist der Liebe, und beide Male ruft er im höchsten Erregungssturm zur Ruhe.

Ein verwandter Ruf ist in dem dämonischen Matrosenchor des „Fliegenden Holländers“ (3. Aufzug) kaum erklungen, so erschallt im ff. ein drohend wildes Gebell oder Geheul, wie von Unterweltsgewalten, in schroff abgestoßenen, übermäßigen Dreiklängen mit heftigen Vorschlägen trotzig dicht aufeinander folgend: „Schwarzer Hauptmann, geh' ans Land!“

62. H.



62. W.



Ach, auch ein Liebesruf — welch ein Liebesruf! Ein Ruf — zur „Ruh“ ohne Rast! Ein Satansfluch, wie er zugleich zur mimischen Gebärde verwirklicht als jacher Sturmwind in den roten Segeln des Geisterschiffes, in den brandenden Wogen des Meeres tobt und in dem teuflischen Pfeifen des Orkans zum elementarischen Worte kommt (239. 3. 2/3).

Aus dem „Holländer“ kennen wir diese Figur bereits. Sie antwortete schon im 2. Aufzug auf Eriks bange Warnung: „Satan hat dich umgarnt!“ (150. 2. 2—4.) Sie wiederholt sich ähnlich, nur minder elementarisch bewegt, am Schluß jener Warnung des Holländers selbst: „Die mir die Treue brechen — ew'ge Verdammnis ist ihr Los“ (268. 2. 4—6). Überall ist es der Fluch des Satans, dem diese wilddrohende Gebärde Ausdruck gibt. Es ist der Hetzruf der feindlichen Macht der Finsternis, die den Unglückseligen „ohne Rast, ohne Ruh“ durch die weiten Meere verfolgt.

Ist es da zu verwundern, daß auch die verfolgende Macht des düstern Hunding, vor dem die unseligen Wälsungen „durch Wald und Flur, über Fels und Stein“ sich flüchten müssen, denselben Ausdruck gewinnt, zumal ja in der musikalischen Figur nicht nur die Gebärde allein, sondern auch der Laut der Verfolgungsmacht sich äußert, also in der „Walküre“ das wilde Gebell der Hundingsrüden? (136. 3. 2—5.) Nichtsdestoweniger reihten wir diese Parallele hier an, wegen der Identität der Handlung, die in beiden Fällen hetzende Verfolgung ist, Fluch und Flucht.

Der innere (nicht musikalische) Zusammenhang der Parallelen zwischen den Seemannsrufen auf beiden Schicksalsschiffen und den Motiven der Tiere (Lindwurm und Rüden) im „Tristan“ und „Holländer“, bei Fafner und bei Hunding, muß übrigens jedem einleuchten, der mit uns die ersten Parallelen der Gebärdenmotive beachtet hat.

Vielleicht das bedeutsamste aller Gebärdenmotive in den Werken ist das Blickmotiv im „Tristan“, bedeutsam vor andern deshalb, weil dabei so recht eigentlich schon die mimische Gebärde selbst,

die es als eine muſikaliſche wiedergibt, das Weſen des muſikaliſchen als eines ſeeliſchen Ausdrucks überhaupt ausdrückt.

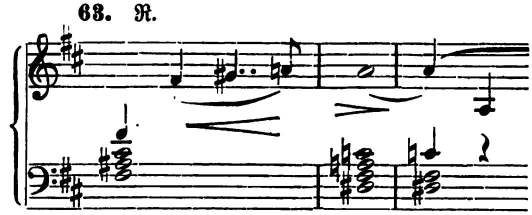
63. Tr.



63. Fauſt-Ouvt.



63. R.



63. T.



63. L.



Im erſt- und letzterwähnten Beiſpiel dieſes Abſchnitts von den Gebärden ward der Laut an ſich zum Gebärdenmotiv. Hier dagegen iſt die Gebärde an ſich ſchon Sprache. Denn: „Aus den Augen ſpricht das Herz." So iſt das Blickmotiv — Seelenmotiv, und dennoch damit eins, Motiv der Gebärde, des „Augenblicks".

Vergegenwärtigen wir uns dieſen muſikaliſchen „Blick" im „Triſtan" (z. B. 27. 3. 2—8). Ward ſolch empfindungsvolles Auge nicht ſchon viel früher einmal aufgeſchlagen zu einer Heilsmacht in ganz andern Werken?

Gewiß! In der Fauſtouvertüre (4hdg. Ausg. 9. 1. 11/12) wird dieſelbe Figur ja bereits motiviſch verwendet!

Wer den Ausdruck eines inbrünstig edlen Verlangens nach Erlösung nicht daraus zu vernehmen vermöchte — wer etwa nichts weiter darin sehen wollte, als ein schönes symphonisches Thema, vom mathematisch geschulten Klangsinne des Musikers erdacht: der müßte sich doch wohl scheuen, ob er dasselbe noch behaupten solle, wenn er wiederum dem gleichen „Blick" in der Ouvertüre zum „Rienzi" begegnet, und zwar gerade dort, wo die Melodie des Gebetes einsetzt, als deutliche Vorbereitung und Überleitung zu diesem — als der „Aufblick" des Helden zur helfenden Himmelsmacht, der sein Flehen sich naht (7. 4. 6—8).

Der Charakter dieser Gebärde, einer der einfachsten ihrer Art, ist eine zart empordrängende Sehnsucht, die in Ergebung niedersinkt. Das Auge — sagen wir — das sich leise öffnet, verlangend nach oben richtet und still wieder senkt! Dem entspricht das Crescendo — Decrescendo, das seinem Vortrage durchweg eignet. Doch ist dabei auch der Aufenthalt auf dem höchsten Tone zu beachten, den schon ein kurzer Vorschlagston auf derselben Höhe einleitet, wie ein erst noch zages Versuchen und danach innig versenktes Weilen im Anblick des Heiligen, Heilenden.

Die Harmonie, worin die Parallelen eben bei diesem Hauptton, als dem Ruhepunkt ihres Ausdrucks, übereinstimmen, verrät uns eine völlige Verschmelzung des gesamten Empfindungsgehaltes: Not, Sehnen, Zagen, Hoffen, Heil und Ergebung in einem, wie es allein in der Macht der harmonischen Musik liegt.

Treffen wir die melodische Figur im „Tannhäuser" wieder an, in der Gesangsstimme des Wolfram: „O heiliger Liebe (ewige Macht)", so ist diese harmonische Übereinstimmung verschwunden; denn das Heil ist nicht mehr nur betend erschaut worden: es wird schon erfüllt — in Elisabeths Opfer. Ja, diese „heilige Liebe" selbst ist die Macht des Heils, und in voller erhabener Klarheit und ernster Schöne tritt sie uns aus dem begeisterten Sange des liebreich-frommen Dichters entgegen (245. 4. 4/5).

Wir könnten hier sehr wohl vergleichsweise auf Elsas schwär-

merischen Liebesgesang von den „Wonnen reinster Treu“ — Ortrud gegenüber — hinweisen (101. 1. 3/4); aber gerade der „Tannhäuser“ fesselt unsern Blick noch fester an das Motiv und leitet ihn weiter auf schier grenzenlose Gebiete des musikalisch parallelen Ausdrucks*). Wir bitten um Geduld für unsere Kühnheit, die doch nur darin besteht, daß wir im „Tannhäuser“ der Musik selbst und zugleich der Tragödie der Menschenseele ins Auge sehen. Das Werk setze uns die Grenze, indem es uns Unendliches gibt.

Biterolf! Bedient er sich nicht, wie ironisierend, mit einer Art verächtlicher Übertreibung, derselben, am Blickmotiv betrachteten Ausdrucksform (dreitöniger Anstieg und zweitöniger Abschwung), wenn er, gegen Tannhäusers Liebesüberschwang gerichtet, die Worte singt: „Doch was Genuß beut deiner Jugend“ (105. 5. 1/2)? Und Tannhäuser selbst, er antwortet unmittelbar darauf, Biterolf noch überironisierend, in der gleichen überschwenglichen Tonfigur: „Singst du von Liebe, grimmer Wolf?“

Ja, dies Motiv, wenigstens als formaler Grundtypus, mit verschieden harmonisiertem Intervall am Schluß (anstatt der charakteristischen Septime meist große oder kleine Quinte), durchzieht auf das merkwürdigste das ganze Werk, und zwar in seiner ursprünglichen und allgemeinen Bedeutung eines Liebesmotivs. Aufmerksam beachtet, erklingt es aus dem Munde aller Personen des Dramas. Man denke nur an Venus: „Wie sollt' ich's denken, wie es erfassen?“ — an den Landgrafen: „lockt dich ein Sängerfest —“, „bist du der Lösung —“, „den wir so ungern —“, — wiederum an Wolfram: „der an dem Himmel“, — und endlich selbst an Elisabeth: „was euch zurückgeführt“ (die Macht der leitenden Liebe) und insbesondere: „nur anzuflehn für seine Schuld“ (die Macht der erlösenden Liebe).

Das vorzüglich Ausdrucksvolle bleibt dabei jener den Aufstieg

*) Auch auf Gebiete außerhalb unseres Kunstwerks; man höre z. B. Agathe im ersten Duett: „Wer bezwingt des Busens Schlagen?“

des „Sehnsuchtsmotivs“ abschließende, bald größere, bald geringere Weitsprung nach der Tiefe. Das ist die eigentliche Gebärde dieses Motivs. Es hat etwas Armausbreitendes. Auf den Blick bezogen, erinnert es an ein beliebtes Wort Goethes: „Ein paar Augen voll nehmen.“

Daher auch dient dieser Abschluß geradezu an mancher Stelle zum Ausdruck des leiblichen wie geistigen Umfassens („umschlingen“ und „erfassen“). In dieser Bedeutung tritt er dann auch einzeln auf. „Daß dich mein Arm in trauter Näh' umschlänge.“ Er wird so zum Reigenmotiv für die Grazien, das wir in seiner weitern Durchführung früher zusammenstellen durften mit der „Liebesschlinge“ Gutrunens, als einem Blickmotiv ganz anderer Herkunft („Hagenschlag“).

Immer aber liegt in jenem Abschluß das wesentliche Moment der ganzen musikalisch-dramatischen Äußerung. Man braucht nur einmal alle im „Tannhäuser“ damit verbundenen Worte zu überblicken: Liebe — Genuß — umschlänge — erfassen — ungern (vermissen) — (was) zurückgeführt — Sängerfest — Lösung — Himmel — nur anzuflehn —: ist das nicht tatsächlich das ganze Drama vom Tannhäuser als ideale Liebestragödie?

Des Landgrafen väterlich-liebreiches: „Drängt es dich —“ soll endlich nicht vergessen werden. Es verbindet sich darin das Gefühl des Sprechenden mit dem der Angeredeten. Der „Drang“, der also zu Ton und Motiv wird, ist auf beiden Seiten wiederum die Liebe. Und Elisabeth antwortet, diese Liebe nur im Blick verratend: „Sieh mir ins Auge!“

Kurz gesagt: das Blickmotiv, wie es aus dem Sehnsuchtsmotiv selbst entsprossen, ist ein Liebesmotiv.

Jenes abschließende — umschließende — Intervall selbst aber (die Septime!) — nun, man vergleiche nur z. B. Töne aus dem Grazienreigen des Venusbergs bei der Erscheinung der Europa (29. 5. 11) mit dem musikalischen Moment des Kusses der Kundry: „Der Liebe ersten Kuß“ (173. 1. 5). Diese zwei Töne schließen wieder eine Welt ein — und auf. Darinnen verschmelzen

Europa und Herzeleide zum selben Bilde: „Wonnelaut und Kuß — Liebesüberfluß.“ Ein mysteriöser Moment ist's, der entweder noch durch zauberische Nebelhüllen zart verschleiert oder durch einen gewaltigsten Riß im Schleier der Maja jach in sein Gegenbild — die „Qual der Liebe“ — verwandelt werden muß. Wir wollen hier nur heimlich darauf hingedeutet haben.

Hier ward die Handlung sozusagen in die Situation gefesselt, und diese war selber fast nur noch Empfindung. Sie hörte der große Musiker, und hörend schuf er die Parallele ihres Ausdrucks als den genial erlauschten Herzenston des parallelen Augenblicks: der süßesten Liebesverlockung für die entbrannte Phantasie eines träumenden Tannhäuser zu der Venus Füßen, eines träumerischen Parsifal zu Füßen der Kundry. Beide sehen ein Bild — beiden sagt es ein anderes: die Seelen beider werden erweckt zum Sehnen aus den Wonnen der schönen Erscheinung in das Wehe des Lebens, auf Wartburg und Gralsburg.

Nach der Art des musikalischen Ausdrucks konnten die Handlungsparallelen sich niemals auf die eine Aktion allein beziehen. Stets entsprachen sie im Grunde psychischen Motiven der Handlung. So auch unsere letzte, besonders ausgedehnte, schon zur entscheidenden Handlung sich erweiternde musikalische Gebärde, deren psychisches Motiv wiederum eine Seelenbestrickung ist, sei es als Verführung, sei es als Bezauberung.

Das eine erleben wir im „Lohengrin“, als Ortrud den verzweifelten Telramund zu nächtig verderblicher Zwiesprache leise,

64. L.



langsam, unentfliehbar umschlungen, in ihre Listen versponnen, zu sich auf des Münsters dunkle Stufen niederzieht. „Friedrich nähert sich Ortrud wieder mehr und neigt sein Ohr aufmerksam zu ihr herab“ (81. 5. 3—5).

64. W.



Das andere kennen wir aus der „Walküre“, als Wotan im Dämmern des Abends sein ungehorsames Kind zum Zauberschlaf dahinführt, ihr den bannenden Schlummersegen zu singen. „Er küßt sie lange auf das Auge, sie sinkt mit geschlossenen Augen, sanft ermattend, in seine Arme zurück. Er geleitet sie zart, auf einem niedrigen Mooshügel zu liegen.“ (266. 2. 5 ff.)

Es ist dieselbe wunderbare, geheimnisvoll fremdartig aneinander gewobene Reihe zauberisch bestrickender chromatischer Harmonien, wie aus einer andern Welt als der des lichten Tages, einer Welt eben der heimlichen Zaubermächte, der fremden Nachtgewalten, die Wissen und Gewissen einschläfern und die unmerklich, doch unwiderstehlich von ihren verlockenden Schauern überwältigte Seele allmählich ganz überspinnen und in willenlose Hingebung an das nächtige Reich herniederziehen.

Ähnliche Harmonien, doch nicht so dämonisch auf sich selbst beschränkt, menschlicher gefühlt, schließen sich auch Brangänen an, als sie nach Isoldens Fluch diese schmeichelnd umschlungen allmählich zum Ruhebett im Schiffszelte zieht (35. 2. 1 ff.).

Bleiben wir bei den beiden großen Momenten, wo diese Handlungsgebärde des Lockens, Ziehens, Umspinnens aus einem Ausdruck der Seelenbestrickung zur Handlung im weitern Sinne,

dort der moralischen Verführung, hier der psychophysischen Einschläferung geworden ist. Wir haben das nächtige „Schlangenheim“ wieder berührt, davon wir ausgingen. Das ist charakteristisch für das Bereich der „Handelnden“, der „Geschichte“, wo „nicht dem siegenden, sondern dem unterliegenden Helden unsere Teilnahme gehört“ und unter jedem Kranz die Schlange liegt!

Ja, hier in diesen musikalisch parallel ausgedrückten „Handlungen“ steht nun auch schon tönend zweifellos wahrhaft vor uns der ganze Charakter der wirkenden Macht: die zauberkundige Heidin und ihr zauberkräftiger Gott — Ortrud, das Weib, die Todesweberin — Wotan, der „Starke“, als Totengott.

V. Charakter.

Wohl hat man gerade zwischen den Charakteren der verschiedenen Helden und auch anderer Gestalten in den Werken mit Vorliebe und nicht ohne Berechtigung gewisse psychologische Parallelen gezogen und dabei bestimmte Typen wiederkehren sehen, sogar von der „Wiedergeburt“ der Seelen in neuer Erscheinungsform gesprochen. Hätte man daraus jedoch einen Mangel an Vielgestaltigkeit ableiten wollen, man würde sofort eines Bessern belehrt worden sein durch die Verschiedenheit der musikalischen Charakterisierung, die wiederum nur von völligem Unverständnis für die Musik als Ausdruck abgeleugnet werden könnte.

Danach sind etwa Walter und Parsifal, ja selbst Siegmund und Siegfried, oder auch Marke und Sachs, Tristan und Amfortas, und andererseits Isolde und Brünnhilde, Elisabeth und Elsa, Brangäne und Magdalene, gerade so wenig miteinander zu vergleichen als wie die Werke selber, denen sie angehören. Bei allem Typischen ihrer Bedeutung für die in den Dramen ausgedrückte Weltanschauung oder das darin entrollte Weltbild sind sie alle durch und durch eigenartige Individualitäten, die sich sogar im äußersten Affekt allgemein-menschlicher Empfindungen noch charakteristisch unterscheiden.

Man beachte nur einmal die Verschiedenheit des seelischen Ausdrucks z. B. in dem Ausbruch des wehevollen Zornes Isoldens und Brünnhildens: „Erwache mir wieder, kühne Gewalt!“ und: „Ratet nun Rache, wie noch nie sie gerast!“ Hier: Isolde! Dem ganzen erhabenen Pathos ihrer Leidenschaft, das sich nicht genug tun kann in bilderreich sich ergießender Wortflut, liegt das schmerzliche Unvermögen zugrunde, aus der eigensten weiblichen Seele heraus dieser fremden Leidenschaft den vollen, geraden und echten Ausdruck vernichtungsfrohen Hasses zu geben. Sturm und Meer, deren Motive den Gesang begleiten — wie „der Mutter Künste“ muß sie sich von außen zu Hilfe rufen gegen ihre Liebe. Dagegen: Brünnhilde! Sie trägt die elementaren Mächte in ihrer Brust; während ihr die Worte schier versagen, schöpft sie — selbst ein Teil der Götter, die sie anruft — aus ihrer ursprünglichen Walkürennatur die Vollgewalt der tödlichen Sühne. Ihre Tat ist der unfehlbare Schlag, den die Leidenschaft ihrer Liebe selber führt im Schmerze des Müssens — aber niemals des Nichtkönnens, ja im Grunde — Nichtwollens!

Trotzdem ist nicht zu verkennen, daß immer noch gewisse Grundzüge des Empfindungsausdrucks bei beiden angeführten Äußerungen als gemeinsame zu finden sind. Dasselbe wird sich auch bei allen verschiedenen Individualitäten beobachten lassen, wo ihre typische Bedeutung zur Geltung kommt.

Ist doch schließlich beinahe alles, was wir an Stimmungs-, Empfindungs-, Situations- und Handlungsparallelen zusammengestellt haben, nur ein Teil aus dem Gesamtschatze des Ausdrucks der dramatischen Personen, die sich in solchen Stimmungen und Situationen befinden, solche Empfindungen haben und Handlungen ausführen. Dies alles **konzentriert** sich in der empfindenden und handelnden Person selbst, gewinnt in ihr seinen lebendigen Typus, indem es diesem zugleich die Möglichkeit gibt, sich als Individualität zu äußern.

So wird denn auch das typische **Motiv**, worin für den **Musiker** die **Person** sich konzentriert, ebensogut wie die einzelnen

Parallelen untereinander, sich parallelisieren lassen mit den typischen Motiven der typisch verwandten Individualitäten, unbeschadet ihrer sonstigen individuellen Verschiedenheit.

Diese allerdings wird es gerade bei den Charakteren im strengen (persönlichen) Sinne verhüten, daß ein völliger Parallelismus im Ausdruck stattfinde, wie es bei den andern Parallelen der Fall war. Die Verwandtschaft der Typen wird sich vielmehr in allen andern Fällen in sogenannten „Anklängen", ja sogar nur im allgemeinen Charakter der Motive aussprechen und vom Laien wegen der äußern Unkenntlichkeit, vom Musiker wegen der tatsächlichen Formverschiedenheit angezweifelt werden. Dennoch werden sie beide, als musikalisch empfindende Menschen, zugeben, daß die Motive etwas Seelisches gemeinsam haben, das sich nicht recht bestimmen läßt, aber, da es im Eindruck sich kundgibt, wohl auch schon im Ausdruck liegen muß.

Nur möchte vielleicht noch behauptet werden, daß die von der Dichtung beeinflußte Phantasie dabei mit im Spiele sei. Allein diese Dichtung ist ja selbst ein Teil des musikalischen Ausdrucks, nämlich ebenso sein wesentlicher Teil, wie die Musik der wesentliche Teil des dichterischen Ausdrucks ist. Diesem, dem musikalischen Drama eigentümlichen Verhältnis entspricht die wesenhafte Verwandtschaft der Charaktermotive, in denen die ganze Person der Dichtung als musikalischer Typus uns entgegentritt.

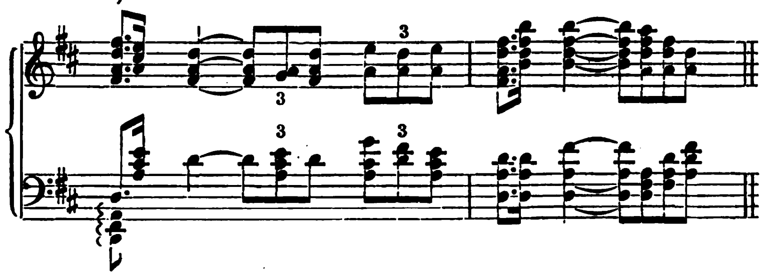
Wenn zwei Liebhaber ihrem Gefühl Worte leihen wollen, so sagt ein jeder von ihnen dasselbe: „Ich liebe!" — Es wird verschieden klingen nach dem individuellen Charakter der Stimmen, der Aussprache und nach dem Maße der Empfindung — aber es wird dasselbe Wort sein. Die Personen sind und bleiben verschieden, und doch — auch sie haben ein Gemeinsames, das gerade in diesem Augenblick sie über das Individuelle hinaus dem Typischen nähert: sie sind „Liebhaber". Ein vielbegehrtes Fach in der menschlichen Komödie! — Haben wir bisher gewissermaßen die „Liebeserklärungen" parallelisiert, so treten nun die „Liebhaber" selbst dafür ein. Am Unterschied zwischen diesen beiden

wird man ungefähr auch den Unterschied zwischen den frühern und den jetzigen Parallelen ermessen können. Man wird aber auch begreifen, daß wir in dieser Abteilung der Charakterparallelen uns auf sehr wenige Beispiele beschränken müssen. Denn erstens ist es bekanntlich in dieser Welt so eingerichtet, daß es mehr „Liebeserklärungen“ als „Liebhaber“ gibt. Und zweitens beanspruchen die „Liebhaber“ schließlich doch immer noch ihr gutes Individualitätsrecht und lassen sich nicht so leicht und fügsam in eine Typenparallele pressen.

Den Laien wie den Musikern gegenüber tun wir gut, hierauf Rücksicht zu nehmen und auch ihnen nicht zuviel zuzumuten, indem wir sie durch Behauptungen von „allgemeinen Charakteren“ verwirren, wo sie sich längst gewöhnt haben, dank eben der Ausdrucksfähigkeit unserer großen Kunst, sehr besondere und bestimmte Personalcharaktere zu sehen und zu lieben.

So wollen wir ihnen nur rasch die Bilder des Froh (Rheing. 71. 3. 4 ff.), des Lohengrin (29. 1. 1 ff.), des Parsifal (43. 1. 1—3 ff.), des Walter (79. 1. 1 ff.) vorüberführen.

65. Rh.



65. L.



65. P.



65. M.



Alles „erste Eintritte", bei denen der neue Charakter mit einem Male tönend vor uns steht.

Was sehen wir da? — Lauter lichte Sonnenkinder: jugendfrisch, heilkräftig, tatbereit — die Verkörperungen der schönen, jungen, freien Menschlichkeit von Walhall bis Nürnberg!

Damit haben wir das Typische dieser Individualität bezeichnet. Und nun lausche Laie und Musiker einfach als empfindender Mensch den Motiven, welche diesem Individuum typischen Ausdruck geben. Bei aller sehr deutlichen und um so interessantern Verschiedenheit — nicht wahr? — die gemeinsame Mutter Sonne lacht doch aus ihnen allen, und ihre Strahlen hüpfen wie die heitern Segenswünsche des Lichtes und des Lebens um die jugendlich blühenden Gestalten dieser unsterblichen Dioskuren.

Hier spricht sich das Positive der Naturen, und damit gerade das Wesen selbst, in einem meist leitmotivisch wiederkehrenden, festen Charaktermotiv aus.

Es gibt aber auch Abarten.

Ein Hauptmotiv kann unter bestimmten Umständen besondere Umgestaltungen, eigentümliche Färbungen annehmen und nun gerade darin einem andern Motiv sich nähern, welches an und für sich zu der engern Familie des Typus gar nicht gehört.

66. R.



66. L.



Jedermann kennt den ergreifenden letzten Eintritt des Lohengrin-Motivs in Moll bei der traurigen Heimfahrt des Helden (237. 2. 2/3).

Dieses tragische Ende, welches die Gestalt des hellen Charakters in dämmerige Schleier hüllt, erleben wir auch im „Rienzi", der als eine historische Persönlichkeit sich doch sonst von vornherein am weitesten abseits gestellt sieht. Hier, in seinem menschlichen Zustand als Leidender bis zum Tode, als Held im Untergange, nahen sich ihm die Götter und Helden der freien Phantasiewelt brüderlich treu und blicken ihm verständnisvoll ins brechende Auge.

Solch ein Augenblick ist es, wenn am Schluß des „Rienzi", als schon das Kapitol im Brande flammt und der Tod über dem

Haupte des Tribunen und seiner Schwester schwebt, das **Kampf- und Siegesmotiv** seiner nationalen Befreiungstat, das »Santo spirito cavaliere« in Moll erschallt (381. 3. 1—4). Plötzlich offenbart es sich dabei sogar der Form des Lohengrin-Motivs verwandt. Die parallele Situation rückte die verschiedenen Charaktermotive einander so nahe. Man hätte also auch von einer Situationsparallele reden können; doch ist uns an dieser Stelle die Abart der Charakterparallele das wichtigere.

Eine andere Abart fügt ein Hauptmotiv zu einem gelegentlich auftretenden Nebenmotiv, doch in der Weise, daß auch das letztere einen ganzen Charakter zum Ausdruck bringt. Dieser Charakter des Nebenmotivs besteht aber nur in dem einen Charakteristikum, das an dem viel lebensvollern Charakter des Hauptmotivs nur besonders hervortrat und daher auch dem eigenen Motiv den verwandten Ausdruck verlieh.

67. L.



67. T.



Das Beispiel ist wohl bekannt: Lohengrins Heldenthema (20. 1. 3 ff.) und jenes eigentümlich reizvolle Charaktermotiv, welches

im „Tristan“ die dem sichtbaren Drama fremde Gestalt des Iren-helden Morold wie mit einem Zauberschlage aus der Phantasie Isoldens in die unsere überträgt (56. 5. 1—4).

Sehen wir ihn nicht vor uns, diesen vor Beginn des Stückes erschlagenen Mann, in einem Vollglanz ritterlicher, weltstolzer Persönlichkeit, der nun erst recht Tristans Heldentum und Isoldens Liebe in das volle Licht ihrer großen Tragik setzt?

Die Individualitäten dieses Iren- und jenes Gralsritters sind gewiß nicht zu vergleichen. Was also ist bei ihnen dennoch das Parallele?

Wir müssen zunächst bedenken, daß an beiden Stellen nicht die Person des Helden selber sich ausspricht, sondern die Empfindung anderer für diese Person. Der Eindruck, den sie auf die andere Seele macht, in ihrer Phantasie hervorruft, der kommt in diesen Motivbildungen als eine Art von Preisgesang zum tönenden Ausdruck. Ob es dort die ihres Ritters harrende Elsa im entrückten Erschauen ihres Traumgebildes oder die vom Anblick des nun wirklich im Schwanennachen nahenden fremden Wunderhelden begeisterte Menge der Sachsen und Brabanter ist — oder aber hier die im verletzten Stolze ihrer selbstverhohlenen Liebe, wie zur Abwehr gegen Tristan, die glänzende Erinnerung an ihren „Anverlobten aus alter, kalter, liebefreier Heldenzeit absichtlich hervorrufende Isolde — das sind dramatische Umstände, welche diese Motivbildung als solche nicht berühren. Was aber ist der gemeinsame „Eindruck“, der in beiden Fällen empfangen und ausgedrückt ward?

Das Ritterliche, das denn doch auch ein Teil des Lohengrin-Charakters ist, der gerade in seinem Hauptmotiv zum Erklingen kommt, verbindet dieses Motiv mit dem des Morold, der ganz allein nur als der „Ritterliche“ darin geschildert wird.

Doch sind aus beiden Dramen her noch besondere Momente zu gewinnen, welche die Parallelen vertiefen. Elsa singt, als das Motiv zuerst auftritt, von dem Ritter ihres Traumes: „Ein golden Horn zur Hüften, gelehnet auf sein Schwert, so trat er aus den

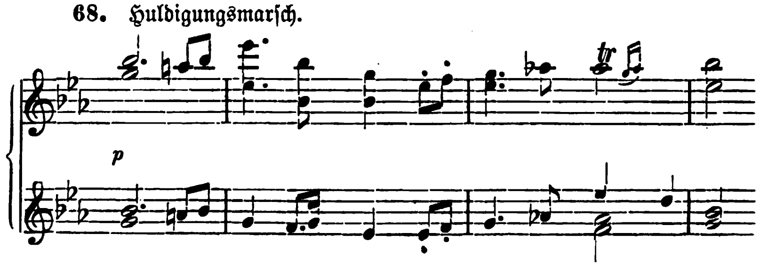
Lüften zu mir, der Recke wert." Isolde gibt dem Morold-Motiv die Sangesworte zu: „Seine Waffen hatt' ich geweiht, für mich zog er zum Streit!" In beiden Fällen also sehen wir den gerüsteten Ritter mit den geweihten Waffen vor uns — aber in beiden Fällen auch führt er seine Waffen zum Schirme der Frauen: er tritt als Helfer, als Schützer auf. Nun ist er der gepriesene Held nicht nur wegen seiner ritterlichen Erscheinung, sondern vor allem wegen seiner ritterlichen Art, seines ritterlichen Adels. „Heil deiner Art, Schützer der Frommen!" In diesem Sinne konnte und mußte das hohe Lohengrin-Motiv sich mit dem Motiv des Irrenritters treffen. Was auch die preisende Seele bewege, der Preis gilt einer preiswürdigen Seelenkraft, und diese erfüllt das Haupt- wie das Nebenmotiv mit dem gleichen Schwung und Adel.

Es kann aber auch eine Umkehrung des vorigen Verhältnisses vorkommen. Ein Charaktermotiv kann an der einen Stelle den Typus erschöpfend ausdrücken, an einer andern lediglich als charakterisierendes Nebenmotiv auftreten.

68. S.



68. Huldigungsmarsch.



Das interessanteste Beispiel hierfür bieten der „Huldigungsmarsch“ und der dritte Akt des „Siegfried“ dar. Beide sind aus verwandter Stimmung geschaffen. Dem Künstler schwebte das Bild einer verwandten Erscheinung vor. Richtiger: sein Empfinden war in beiden Fällen das gleiche gegenüber den an sich individuell sehr unterschiedenen Persönlichkeiten, welche dennoch in einer bestimmten Situation für ihn dieselbe wesenhafte Bedeutung verkörperten.

Wie Brünnhilde in Siegfried den „Hort der Welt, das Leben der Erde, den lachenden Helden, den leuchtenden Sproß“ begrüßte (284. 2. 5 ff.), so der Künstler selbst die rettende Sonne seines eigenen Lebens, seinen Erwecker aus Nacht und Not, seinen geliebten, in reinster Jugendschöne strahlenden, in edelster Liebesglut flammenden, hohen und hehren Herrn und König! (4 hdg. Klavierausgabe 5. 4. 2—5.)

Das „Weltenhortmotiv“ Siegfrieds, dasselbe charaterisierende Nebenmotiv seiner Heldenart, das noch im Siegfriedidyll zum holden Phantasiespiel des seligen Muttertraumes von des schlummernden Kindes mannhaft reicher Zukunft ausgesponnen werden sollte — wer verkennt es in dem Hauptthema, dem melodischen Charaktertypus des Huldigungsmarsches — wie festlich-majestätisch zum jugendstolzen Herrscherschritte, zum freudig-feierlichen Königsauftritt rhythmisiert es hier auch erscheint? Dieser König, licht, milde und groß, dies liebeleuchtende Königsherz — ihm verdankte der Künstler den schaffensfrohen Frieden —, „so Siegfried hold, wie freundlich unserm Sohn“ — die heilige Ruhe zu Brünnhildens heroisch-gewaltiger Erweckung und zum Schlummergesang des mütterlich-trauten Idylls.

Wir haben noch eine solche — Marschparallele im Vorrat! Die hat nun aber gar allgemeinen Charakter, und daher ist auch der typische Ausdruck in der musikalischen Form von der möglichsten Knappheit — eine schlichteste Urform überhaupt: die ansteigende Triole.

Kann diese kleine „Trilogie“ einen Charakter musikalisch verkörpern?

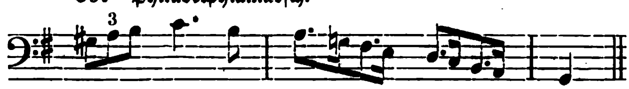
69. Kaisermarsch.



69. P.



69. Philadelphiamarsch.



Man höre sie doch nur, wie sie immer wiederkehrt mit zweifelloser Sicherheit: im Kaisermarsch, im amerikanischen Festmarsch und endlich auch in der ersten Verwandlungsmusik des „Parsifal“, also bei der Wanderung zum Tempel des Grales!

Im amerikanischen Marsch ist sie selbst das Thema. „Nur der erwirbt sich Freiheit wie das Leben, der täglich sie erobern muß!“ Das kann gar nicht amerikanisch kürzer, sozusagen „praktischer“ ausgedrückt werden als in dieser Urform der in Sekunden ansteigenden Triole. Ihre stete Wiederholung in dem allzuselten gehörten Marsche, von dem der gute Deutsche (wenn er „wollte“) doch so viel lernen könnte, verleiht dem an sich schon energischen Motiv, das eigens zu sagen scheint: „allein ich will“, erst recht den völligen, überwältigenden Charakter einer durch nichts vom Wege der Tat abzubringenden Volkskraft. „Allein ich will's — und ich tu's — und ich kann's — und ich erreich's!“ Das sagt uns dieses kleine hartnäckige, schier „Anstoß erregende“ Triolenmotiv (4 hdg. Klavierausgabe 3. 3. 2—4).

Dem guten Deutschen könnte es als sein „Kaisermotiv“ aufgehen. Inzwischen erscheint es im „Kaisermarsch“ nur erst als ein Teil des Ganzen. Doch ohne diesen Teil — kein Triumph! — Es führt die Melodie der siegenden Stärke ein. „Der frisch ergrünten Eiche gleich erstand durch dich das deutsche Reich!“ (4 hdg. Klavierausgabe 15. 3. 1—4.) Nun ja, wir stehen eben auf

dem Boden einer alten Kultur, in einem ganzen Bereich von Möglichkeiten, Ideen und Bestrebungen aller Art. Nicht „die Tat ist alles“ — auch der „Ruhm“ spricht doch etwas mit, und zwar der alte und der neue in ihrer großen geschichtlichen Beziehung. Die Tat war hier nur ein äußeres Mittel, eine »ultima ratio«, um einem fertigen Volkswesen, für all sein Leben und Besitztum, eine zwar äußerlich neue, aber längst innig ersehnte, erträumte Form zu schaffen. In Amerika — nur der Wille zur Tat als solcher, — in Deutschland eine Tat des Willens, eine herrliche, sieggekrönte vor andern, aber mehr als die Tat: das Ziel selbst, — mehr als die Wirklichkeit: die Idee. In beiden Fällen jedoch wird durch diesen energischen Anstieg etwas erreicht, und dieses Etwas ist ein neues Reich, ein Reich der Zukunft, wo „neue Kurse“ gelten müssen, wenn es gedeihen soll. Doch mögen sie sich drüben zwischen den offenen Weltmeeren drehen und weit darüberhin ihre Boten durch die Räume senden: bei uns umschirmt sie auch im mutigsten Siegeszuge durch die Zeiten ein Unendliches: die „feste Burg“ des alten Gottes. Unser Kaisermarsch dringt zum Ziele unter dem Segen der religiösen Glaubenskraft unseres Luther.

Im Drama dieser Religion, im „Parsifal“, da spielt nun die Triole eine ähnliche Rolle. Auch sie ist nicht Motiv an sich, sondern nur ein charakteristisches Nebenwerk. Die energische Bemühung, die zum Erreichen des Ziels, wiederum eines idealen Reiches der Zukunft, gehört, nicht die Energie als solche, war auch hier auszudrücken. Denn nicht der Inbegriff der Tatkraft ist der Gral — er verlangt und wirkt nur Kräfte und Taten. Er selbst aber ist die Liebe, welche sie alle beseelen soll, der sie alle dienen. Doch bleibt, an und für sich betrachtet, die Triole ein Charaktertypus, dem man keinen andern Namen geben kann als: Energie. Die Kraft sucht die Liebe, die Liebe gibt die Kraft. Was beide zusammenfaßt zur Tat, ist der Glaube. Eine energische Bergwanderung des Glaubens mit dem Nichtwissen empor zum Liebesmahl des Grales wird musikalisch begleitet durch das Marschmotiv mit der aufsteigenden Triole. Der Grundstein des Glaubens, des

Reiches der Freiheit, wird geweiht durch die drei Schläge dieses Urmotivs (58. 3. 1—3).

70. G.



70. L.



Die Triolenfigur, doch nicht in unmittelbar aufeinanderfolgenden Tönen (worin die straffste Energie ohne Nebengedanken und Zerstreuung sich ausdrückt), sondern in Terzen aufsteigend und dadurch dem Charakter der Fanfare entsprechend, finden wir bei dem musikalischen Hochzeitsfeste im Vorspiel zum 3. Akt des „Lohengrin“ (170. 3. 6—171. 1. 5).

Das Energische ist zum Festlichen geworden; aber das Heroisch-Mannhafte ist ihm geblieben. Beides wird gemeinsam gesteigert in dem dreifachen Aufstieg der Fanfaren, immer in höherer Lage, bis zum melodischen Erguß, der die große, freie Jubelstimmung der Seelen aus der formalen Enge höfischer Sitte nun erst zum völligen Mitaustönen rufen will.

Der Charakter ist, wie schon im vorigen Beispiel, kein eigentlich persönlicher mehr, aber doch noch der einer Menge, einer Festversammlung von gleichgestimmten Menschenseelen, einheitlich

vertreten durch den Charakter des Königsfestes. Und der Ausdruck dieser Menge, in dieser majestätischen Vertretung, gilt der Person, in deren Jubelfeier sie selber freudig aufgeht. So wird auch dieses Motiv zum Lohengrinmotiv, zum Charakterbilde seines Glücks.

Nun ist es sehr merkwürdig, wie dieser dreifache Aufstieg einer triolisch eingeleiteten Figur mit nachfolgendem melodischen Erguß, sogar bis auf die Hauptbewegung der Melodie, in einer ganz andern, denkbar verschiedensten Stelle genau wiederkehrt: bei dem sogenannten „Trauermarsch“, d. h. den Trauerklängen nach Siegfrieds Tode im 3. Akt der „Götterdämmerung“ (317. 1. 5ff.).

Nicht zwar sogleich triolisch, nur mit dreitönigem Anstieg im Takt, der sich erst beim dritten Mal zur Triole verwandelt, erhebt sich hier das dreifache Thema, das die Melodie zum Ergusse bringt. Diese Anstiege sind aber nichts anderes als das Sehnsuchtsmotiv der Wälsungen, gleichwie die Melodie ihr weltbekanntes Liebesmotiv ist. Dies alles als ein Ausdruck erhabener Klage, welterschütternder Trauer um den gefallenen hehrsten Sprößling des unseligen Elternpaares — so wehmutsvoll, so sehnsuchtsvoll, ach, so inbrünstig verlangend nach dem Leben der todgeweihten Liebe — ja, so allverlangend nach dem endlichen, siegreichen Eintritt der hellglänzenden Schwertfanfare: Sieg der Idee!

Dort — höchster Jubel mit tragischer Folge im Drama („Glück!“) — hier tiefste Klage mit leuchtenden Siegesklängen im Musikstück („Idealismus!“) und beides ersichtlich parallel!

Dies ist nur als Charakter-, als Typusparallele zu fassen. Stimmung, Empfindung, Situation, Handlung, alles ist grundverschieden. Oder sollte etwa der Marschcharakter, als der eines feierlichen Zuges, ein — sehr schiefes — Vergleichungsmoment abgeben?

Eine gewisse Charakterverwandtschaft besteht allerdings. Der „Liebhaber“ im edelsten, höchsten, seelisch verklärten Sinne, tritt an beiden Stellen als der Gefeierte auf. Nach ihm, dem liebend Geliebten, verlangt die Sehnsucht der tragischen Liebe. Zu ihm

empor bringt der Jubelpreis des glückseligen Liebesfestes. Man denke nicht nur „Kinder und Enkel“ — sondern: hier Siegmund — da Lohengrin. Oder ebenso wohl: hier Sieglinde — da Elsa. Beide werden hier gefeiert mit den Motivtönen ihres Dramas. Da haben wir den traurig- oder heiter-festlichen Charakter der Liebeshelden-Feier, den eine Menge einer Persönlichkeit bereitet. Denn auch die „Trauerklänge“ drücken ja die Trauer einer Welt um Wälsungengeschicke aus.

Daß mehr oder minder überall in diesen Parallelen das Marschmäßige, festlich Gehaltene mit hineinspielt, ist übrigens doch nicht bedeutungslos. Gerade hiermit wird auch das stärkste Individuelle zum Typischen gezwungen. Das „Ich liebe“ verwandelt sich in das „Ich verehre“. Und welche wahrhaftige Verehrung — „Heldenverehrung“ — wäre wohl je ohne eine gewisse Erhebung des individuellen Objektes zum Typus, zum Exempel, zur verkörperten Idee zu denken?

Zu den männlichen Charakterparallelen, die erst zuletzt das weibliche Element in ihre Bedeutung mit hineinzogen, ohne jedoch den Grundtypus des Heroischen zu verleugnen: dazu soll nun zum Schluß noch eine rein weibliche sich gesellen.

War bisher der formale Charakter des Marsches vorwiegend gewesen, so haben wir doch auch hier wieder eine gewisse mehr gehaltene, in sich geschlossene Form. Diese scheint der Konzentration zu entsprechen, die wir von den Charaktermotiven überhaupt aussagten. Wie die Handlung sich in der Person des Handelnden konzentriert: so auch der typische Ausdruck für den letztern in einer Zusammenfassung der psychischen Momente seines Dramas zu einem musikalischen Moment.

Unsere weibliche Parallele bringt Eva und Brünnhilde, die so verschiedenen Wesen aus fernsten Welten, dicht und innig zusammen.

Man beachte einerseits die Melodie der Eva: „Selig, wie die Sonne meines Glückes lacht“ im Quintett der „Meistersinger“, welches die ganze Situation, das ganze bisherige Ergebnis des Dramas vor der letzten, entscheidenden Handlung noch einmal

71. M.



71. S.



zusammenfaßt, „konzentriert“, in die Form des fünfstimmigen Gesanges, geführt durch die „Spruchsprecherin“, deren Lebensglück tatsächlich als der Preis des Ganzen ausgesetzt ist und nun als Preisgesang aus ihrem innersten Selbstempfinden zum festlichen Ausdruck kommt (314. 4. 1—3). Das ist Eva, die selige Sängerbraut!

Andererseits erinnere man sich jener Melodie der Brünnhilde: „Ewig war ich, ewig bin ich, doch ewig zu deinem Heil!“ in der großen Schlußszene des „Siegfried“. Diese bedeutet gleichfalls eine wunderbar abgeklärte, auch musikalisch-formal zum liedartigen Gesange großen Stiles zusammengefaßte Konzentration der ganzen leidenschaftlich erregten Szene zwischen Mann und Weib, wie eine letzte tiefernste Sammlung der Seele der Jungfrau zur heiligen Ruhe ihrer Götterart, bevor die Wogen der menschlichen Leidenschaft völlig über ihr zusammenschlagen, sie mit fortreißen in die Tragik ihres erlösenden Leidens (283. 5. 3/4). Das ist Brünnhilde, die ewige Wunschesbraut!

Der Charakter beider Stellen ist offenbar, wie ihre Form, der gleiche: eine selig wiegende Wonne im Friedenslichte reinen Glücks, völliger Ausgleichung der Seele mit dem Sein — kurz: Seligkeit — Ewigkeit —, wie die Eingangsworte lauten, die dem Ganzen gleich den melodischen Stempel aufdrücken. Ein tiefer Atemzug, die Erweiterung der bangen Einzelseele zum ahnungsvollen Erfassen des Ewigen, das auch in ihr atmet — und dann in ein ruhig aufwärts schwebendes Verlangen zum Ton des Einsatzes zurück, um den seligen Ring dieses neuen, höhern Daseins abzuschließen. So fügt sich an das „Selig“ das letzte „lacht“, an das erste „Ewig“ das letzte „ich“ — oder weiter gesehen: das letzte „Heil“ — sein Heil, Siegfrieds Heil — wie dort: Walters Morgenerwachen, Morgentraumdeutweise, Johannistagssieg!

Wie klar und rein und frei und groß dies alles — und wie einfach, wie schlicht und natürlich diese melodische Bewegung, die uns an einer höhern Natur, einer Erhebung der Erdennatur, unmittelbaren Anteil gewährt! Das ist der Zauber der Musik!

Und hier nun kommt auch das Wort als solches mit zur Geltung als Parallelen bildendes Element. Denn dieses „selig“ und „ewig“, diese Leitmotive für die Melodik selbst, sie sind ja Zwillingsgeschwister aus dem Heim der Poesie, der Wortsprache und der Begriffe. Sie verbinden die parallelen Stellen schon vor dem musikalischen Erklingen mitsammen zu einem poetischen Charakter, dem Charakter des Selig- und Ewig-Weiblichen selber, und leiten uns so hinüber zu den Beispielen der parallelen Deklamation.

VI. Deklamation.

Zu den Parallelen, welche den übereinstimmenden musikalischen Ausdruck in der Deklamation enthalten, ist weniges erläuternd hinzuzufügen. Die Sprache spricht eben für sich selber. Daß gerade diese Beispiele in größerer Anzahl sich finden lassen, erklärt sich leicht aus der Kunstgattung, der sie angehören. Das in Musik sich ausdrückende Drama ist zugleich eine sprechende Musik. In der Deklamation der handelnden Personen gipfelt der ganze Kunstausdruck. Hiermit berührt er auch erst völlig, und durch das übliche Mittel der begrifflichen Rede, den menschlichen Verstand als solchen, denselben also, der sich nun hier in der Frage der Parallelen zu orientieren sucht. Somit sind von vornherein weniger Umschreibungen und Deutungen nötig, um sich über den musikalischen Ausdruck zu verständigen, wie überall dort, wo es sich um diesen in der rein musikalischen Form handelt. Poesie und Musik, welche der Verstand bisher sich wechselsweise ergänzen und erläutern lassen mußte, sind in der Deklamation völlig eins geworden auch für ihn, nicht nur für jene eigenartige künstlerische Empfindung, welche sonst von der Musik als Ausdruck ihre ästhetischen Eindrücke empfängt. Es genügte daher eine verhältnismäßig beschränkte Auswahl der hierher gehörigen Beispiele, um das Charakteristische der Musik als Ausdruck auch nach dieser Seite hin überzeugend nachzuweisen.

Die musikalische Deklamation kann sich sowohl als gesteigerter

Empfindungsausdruck des Redesinns, wie als einfache musikalische Fixierung des natürlichen Sprachakzents geben. Letzteres liefert uns Deklamationsparallelen im engern Sinne.

Eine beträchtliche Anzahl von Parallelen führt uns den eigentümlichen Tonfall des Redeabschlusses vor. Was einst eine rein musikalische Formel war, um das Musikstück selbst oder seine Einzelteile zu irgend einem Abschluß für die Hörer zu bringen: das ist hier zum natürlichen poetisch-dramatischen Sprachausdruck geworden. Ein Kuriosum soll voraufgehen — Kuriosum schon deshalb, weil es der Erstling der gesammelten Parallelen war, die unserer Arbeit zugrunde liegen.

72. M. 72. S.



„Ihm schwindet der Stahl, doch wird ihm nicht schwül!" singt Mime während Siegfrieds Arbeit am Schwerte, grimmig erstaunt über ein ihm Unfaßliches in Siegfrieds Wesen und Wirken, das ihn zum aufgeregt raschen Abschluß einer ganzen ausgedehnten Gedankenreihe zwingt (90. 3. 7—4. 2).

„Brennt' er's lieber, dann würd' er noch warm!" singt Eva in bezug auf Sachs' Schusterwerk, drollig empört über das ihr Unbegreifliche in des Meisters Wesen und Worten, das sie zum endlichen leidenschaftlichen Abbruch des ganzen sinnig ausgesponnenen Zwiegesprächs am Johannisabend bringt (160. 3. 3/4).

Beide Male ist es also eine in besonderer Erregtheit ausgestoßene, abschließende Erklärung, welche sich — und dies ist das zweite Kuriosum — beide Male in demselben Begriff des „Schwül-" und „Warmwerdens" äußert.

Dieser Begriff hat ursprünglich keinen Einfluß auf die parallele Fassung der Deklamation gehabt, sondern einzig der Sprachausdruck, der sich des Begriffs bediente. Dieser Ausdruck aber ist gerade in den parallelen Schlußtakten nicht so sehr jener ge-

steigerte Empfindungsausdruck mehr, welcher der ganzen Phrase eignet, sondern bereits fast lediglich der natürliche Tonfall des Redeschlusses, der schlichten logischen Folge aus dem Inhalt der vorhergehenden Rede. Es liegt in diesen beiden Wendungen von der Dominante zur Tonika hinab etwas, was der moderne deutsche Literat mit „selbstverständlich“ übersetzen würde, und womit die Fassungslosigkeit der Personen ihren ironischen Abschluß findet. Besser als der genannte Künstler können wir es auch nicht machen und verlassen damit Mime, der das Schmieden, und Eva, die den Schuster aufgibt, um eine von größerer Zufriedenheit beseelte Abschlußphrase, äußerlich sehr ähnlicher Art, zu betrachten.

73. M. 73. P.



„Sind Freunde beid' — stehn gern sich bei!“ sagt Sachs von Traum und Dichterei (263. 3. 5), so recht wacker, treuherzig, zuversichtlich, einer guten, freundlichen, sich von selbst ergebenden Sache froh.

„Dienet uns — und hilft auch sich!“ sagt Gurnemanz von der unrecht angeschuldigten Kundry (24. 5. 5—25. 1. 1), im gleichen Tone der festen Treuherzigkeit, der ehrlichen Anerkennung eines freundlichen Verhältnisses, davon gar nicht viel Wesens gemacht wird.

Auffällig ist auch hier wieder der übereinstimmende Wortlaut, der zum Parallelismus des Tonfalls noch hinzukommt. Wir haben nicht nur allgemeine Schlußsätze, sondern Sätze gleichen Inhalts vor uns, und in diesem Beispiel ist das Auffallende nicht so sehr „kurios“, als vielmehr bedeutsam. Denn der Wortsinn selbst ist es, der darin ausgesprochene Begriff der gutmütigen Hilfeleistung, welcher dem Ganzen den eigentümlichen musikalischen Ausdruck eines Abschlusses von besonders frischer, heiterer, biederer Kraft verleiht.

74. Rh. 74. S.



Zu den Abschlußphrasen gehört noch die lustige, leichte, gefällige Weise, wie zwei ganz verschiedene Wesen im „Ring des Nibelungen“, Loge und Siegfried, einem verwunderlich eingetretenen, fertigen Geschehnis ihr „Da haben wir's!“ zurufen. Bei Loge, als er den gefesselten Alberich zur Oberwelt hinaufgeschafft, lautet es: „Da, Vetter, sitze du fest!“ (154. 1. 1/2.); bei Siegfried, als ihn beim Ersteigen des Brünnhildenberges sein leitendes Vöglein verlassen: „Mein Vöglein schwebte mir fort!“ (230. 3. 1/2.)

In beiden parallelen Stellen tritt der Gegensatz zwischen dem zuerst hervorgehobenen Subjekt („Vetter“ — „Vöglein“) und dem leicht hingeworfenen Prädikat auch melodisch deutlich hervor. Übrigens bedeutet schon hier der Abschluß zugleich einen Beginn. Mit der Festsetzung des „Vetters“, mit dem Fortflattern des „Vögleins“ tritt die neue Situation ein; und wirklich erwartet man nach dem Verklingen der Phrasen, wie nach einem Doppelpunkt, einen neuen Einsatz, wozu die kurze Anfangsrede der neuen Szene nur die Einleitung gewesen.

Nirgends ist dies auffälliger, als wenn eine Person etwas Neues, Bedeutungsvolles mitteilen will. Der Ton der einleitenden Worte wird dann mit besonderer Entschiedenheit den Abschluß und Ausschluß alles Bisherigen und alles Nebensächlichen zum Ausdruck bringen. Er macht gewissermaßen das Feld frei für die folgende Erklärung. Also eine Art von „Silentium!“ Dergleichen kommt in den Werken oft vor. Doch wirkt auf die melodisch-rhythmische Form der Phrase der Grad der Erregung und das Maß der Sammlung bestimmend ein, woraus der Geist des Sprechenden sich äußert.

Wo die völlige Selbstbeherrschung und Entschiedenheit waltet,

da nimmt auch die Rede natürlich ihre schlichteste Form an, eine sprechende Tonfolge, die sich von selbst zu verstehen scheint.

75. G.



75. L.



75. H.



In dieser Form äußert sich Ortrud gegen Telramund: „Drum achte wohl, was ich dir sage!“ (84. 1. 2—4), genau ebenso wie

Brünnhilde am Schluß der „Götterdämmerung“: „Mein Erbe nun nehm' ich zu eigen!“ (341. 1. 3—2. 1.) Die Tat der Zurücknahme des Ringes, welche die letztere damit einleitet, ist fast eine Nebensache gegen die Erklärung, die sie nun abgeben will: daß sie den Ring den Rheintöchtern zurückgeben wird.

Auch in diesen Phrasen hebt sich der erste Teil oder Vordersatz von dem eigentlich parallelen Nachsatz als eine aufmerksam machende Hervorhebung der betreffenden Sache ab.

Im „Holländer“ nimmt eine bedeutsame Mitteilung dieselbe Form des einleitenden Aufrufs an: „Befrag die Meere aller Zonen.“ (271. 2. 1—4.)

Nun gibt es noch vermittelnde Abschlüsse, die den Übergang zum Folgenden nicht nur bedeuten, sondern ihn bereits selber bilden. In der geschlossenen Lied- oder Arienform erscheint solcher Abschluß als formelle Regel vor der Wiederholung der melodischen Hauptphrase. Der Abschluß des einen Melodieteils bleibt harmonisch in der Schwebe und führt so den nächsten korrespondierenden oder wiederholenden ein. Solche Momente kommen auch in gesungenen Dramen vor, besonders dort, wo eine größere Stimmungseinheit sich melodisch ausdrückt. Sehr leicht kann man, als Musiker, diese Momente einfach identifizieren mit denen aus der alten Musikform. Wir möchten sie aber doch nicht darauf allein beschränken, sondern auch hier auf den poetisch-dramatischen Moment hinweisen, welcher an diesen Stellen den Ausdruck nach der alten Weise verlangte.

Nehmen wir zum Beispiel die Anrede Wolframs an Tannhäuser: „O kehr' zurück, du kühner Sänger — dem unsern sei dein Lied nicht fern!“ Die Dichtung, der Empfindung und Absicht des Sängers gemäß, will eine Steigerung des geäußerten Verlangens ausdrücken und fügt an die begrifflich abgeschlossene Bitte: kehre zurück und vereinige deinen Gesang mit dem unsrigen! noch die weitere bestimmende Hindeutung auf das bevorstehende Fest und seine Königin: „den Festen fehle sie nicht länger“ usf., worin sich zudem die besondere persönliche Empfindung Wolframs

für Elisabeth auf das Zarteste zum bewegten und beseelenden Ausdruck bringt. Im ersten Teil spricht Sänger zu Sänger, im zweiten Mensch zu Mensch. Die schlichte melodische Phrase des ersten Teils senkt sich demgemäß zum Abschluß, bleibt aber dabei in jener harmonischen Schwebe, um den zweiten Teil einführen zu können, der zwar im melodischen Bau dem ersten entspricht, in der Durchführung aber von einem neuen, innerlichen Leben erfüllt sich zeigt (92. 7. 5—93. 1. 1).

Jeder weiß, daß dieselbe Phrase im Beginn der Szene zwischen Lohengrin und Elsa im Brautgemach wiederkehrt: „Wir sind allein, zum ersten Mal allein, seit wir uns sahn.“ (180. 1. 5—7.) Wohl steht sie hier nicht innerhalb einer geschlossenen Melodie, doch führt sie eine solche zuerst ein. Die Melodie des Liebesthemas setzt ganz ebenso, der Erwartung unseres musikalischen Gefühls entsprechend, in der Begleitung ein, wie in Wolframs Gesang nach derselben schwebenden Mittelphrase die Wiederholung des melodischen Themas.

76. T.



76. L.



Die Stimmung ist in beiden Fällen eine einheitliche, den ganzen Teil der Handlung umspannende, wodurch er den Charakter eines wohltätigen Ruhens im vorherrschenden Gefühle empfängt, wie es sich für das spezifische Mittel des lyrischen Ausdrucks besonders eignet. Ein friedlicher Abschluß der Handlung ist oder scheint erreicht, eine Sammlung auf dem Höhepunkt zum Eintritt in neue Situation. Es gilt nur noch die völlige sinnliche Bekundung dieses Friedens, die tatsächliche Vereinigung mit der gewonnenen teuern Person. Diese Stimmung atmet die Parallele, und dadurch vertieft sie sich unter die Oberfläche der bloßen Deklamationsparallele als eine melodische Fixierung des innern Redesinns.

Daß es sich in beiden Fällen um ein „Lied“ handelt, das „verhallt“ ist, das hat uns die äußerliche Veranlassung gegeben, eben diese Parallele als Beispiel für die Schwebephrasen herauszugreifen. Ob die dadurch allerdings genauer präzisierte Situation den schaffenden Künstler in seiner (man möchte sagen) unbewußten Erinnerung, nämlich auf dem Grunde seines Erinnerungsvermögens, wo jene „Tannhäuser“-Situation ruhte, mitbestimmt habe, bei der logisch und affektiv verwandten „Lohengrin“-Stelle die an sich musikalisch naheliegende Schwebeweise gerade so in allen Teilen genau parallel zu bilden — danach haben wir nicht zu fragen, nicht nur, weil uns niemand darauf antworten kann, sondern auch weil es für die Bedeutung der Parallele als Beispiel für die „Musik als Ausdruck“ unwesentlich ist.

77. T. 77. Tr. 77. H.



Aus dem melodischen Bau losgelöst, ein Einzelausdruck empfindungsvoller Deklamation, erscheint diese Schwebephrase, klagenden Tones, als die traurige Abwehr drängender Frage — also abschließend nach dem Wunsche des Sprechers, aber doch unter dem Druck einer vorwärts drängenden Handlung, eines berechtigten Verlangens der Mithandelnden. Aus solchem Gefühl entströmt sowohl dem Wolfram (82. 3. 3/4) wie der Isolde (23. 1. 1/2) das gleiche Wort: „O frage(t) nicht!“, im gleichen Tonfall, als Parallele.

Schon einmal war dies Wort erklungen, aus Sentas Munde, dem verzweifelten Drängen des Erik gegenüber (252. 4. 3). Auch hier, wie dort, geht der Abstieg der Töne von einem gehaltenen Tone aus, mit welchem die erste Interjektion einsetzt. Senta aber bedient sich dabei der besondern melodischen Form, welche die ganze Szene durchzieht. So sehr steht sie unter dem Banne einer einzigen großen leidenschaftlichen Empfindung, die sich in diesem

Augenblick als Abwehr bis zur Flucht vor Erik äußert. Nimmt sie doch dieselbe Melodie hernach auch dem Holländer gegenüber auf: „Ha, zweifelst du (an meiner Treue)?“ hier verzweifelte Hingebung, dort angstvolles Ausweichen, aus demselben Grunde des Gefühls, mit ganzem Ich einem andern zuzugehören. Darin verschwindet alle Sonderfärbung der in der Hast der Rede vorüberhuschenden Form einer Frageabwehr. Die wehmütige Trauer, die der Parallele eignet, ist weggewischt vom Sturm der Leidenschaft; und so fällt diese wörtlich genau übereinstimmende Stelle mit dramatischem Fug und Recht aus dem strengen musikalischen Parallelismus heraus.

Jetzt kämen wir zu den eigentlichen Frageparallelen. Die mögen uns billig erlassen sein. Schon in gesprochener Rede werden alle Fragen durch den Tonfall natürliche Parallelen. Einer eigenen Abhandlung bedürfte es, den Fragen in den Werken allesamt nachzuspüren und ihre Masse einigermaßen zu ordnen. Wir nehmen hier nur ein Beispiel heraus, das nicht die Frageform allein in Parallele stellt, sondern auch den voraufgehenden Satzteil mit hineinzieht.

78. T.



78. L.



„Wie sagst du, Wolfram? Bist du denn nicht mein Feind?“ (222. 5. 4—8.) Diese tief erstaunte Frage Tannhäusers entspricht der Königsfrage im „Lohengrin“: „Wie wäre möglich solche große Schuld?“ (13. 2. 3—5.) Eine auf dem schlechten Taktteil mit demselben „leitmotivisch“ charakterisierenden Worte „Wie“ einsetzende, gleichgebildete Phrase schier ungläubig fragender Verwunderung — gewissermaßen ein Tongebild „mit erhobenen

Händen" — dann eine stockende Pause tiefer Erschütterung — und nun die eigentliche Frageform, deren Urbild, harmonisch individualisiert, doch oft ähnlich wiederholt, wir uns am besten in der bekannten „Schicksalsfrage" aus der „Walküre" vergegenwärtigen können.

Einen Unterschied bildet, in der „Tannhäuser"-Stelle, abgesehen von der verschiedenen Tonhöhe, die zweite Pause, innerhalb der Frage selbst. Diese entspricht der stockenden, wie tastenden Sprache des „schwerstbedrückten", atemlosen, ach, auch glaubenslosen Pilgers; wogegen der König seine Frage ohne Unterbrechung und mit einer gleichsam malenden Terz („große"), an Stelle der zerrissenen Sekunde des leidenschaftlich erregten Tannhäuser, in erhabener Fassung zum Vortrag bringt.

Da wir also nun die Frageparallelen als solche umgehen, so würden wir uns hier noch ein wenig bei den an die Abschlußphrasen sich anschließenden allgemeinen Abstiegphrasen aufhalten müssen.

79. R.



79. L.



79. R.



Zunächst drängt sich uns da, als nahe verwandt der traurigen Abwehr einer Frage, ein Ausruf auf, der in innigem Mitleiden seufzend verweht. Rienzi sowohl wie Elsa beklagen mit diesem Ausruf, in ein schweres Geschick ergeben, den Tod ihres Bruders: „Mein armer Bruder!" (166. 1. 3/4 u. 17. 4. 5/6.)

Fast mit denselben Worten, in ähnlichen Tönen, flieht aber auch Irene vor dem Zorne des Geliebten an des Bruders Brust („O mein Bruder!" 335. 4. 3/4), wie Elsa dort vor der Verfolgung der Verwandten in das Schweigen der eigenen Unschuld, beide vor dem Eintritt der großen Katastrophe oder Peripetie des Dramas.

80. T.



80. L.



80. G.



Hiernach wollen uns die verwandten Abstiegphrasen gewisser nur halbfragender, wie zweifelnder Vordersätze ins Ohr tönen, die sich rhythmisch genau entsprechen, gleichviel ob die melodische Linie des Abstiegs zum Schlusse durch eine verschieden erregende Empfindung verändert wird.

Der Zweifel, von wahrhaftigen Naturen empfunden, äußert sich als Klage. „Was hast du, Ärmster, wohl genossen?“ beklagt Tannhäuser den Biterolf, der wahre Liebe nicht kennt (162. 4. 3—5). In denselben Tönen und um derselben Unkenntnis willen bemitleidet Elsa die Ortrud: „Du, Ärmste, kannst wohl nie ermessen.“ (98. 5. 8 ff.)

Die charakteristische Einheit des beiderseitigen Ausdrucks liegt hier in dem gemeinsamen Worte „ärmste“ ausgedrückt. Ein mitleidiges Sichherabneigen empfängt in dieser einfachen Abstiegfigur seine natürliche musikalische Gebärde. Diese wiederum entspricht durchaus dem ebenso natürlichen Tonfall der Rede, worin die Einsatzworte „Was“ und „Du“ die Stelle jener akzentuierten Interjektionen in den ersten Beispielen der Frageabwehr vertreten. Diese betonten Worte halten gewissermaßen in dem absinkenden Vordersatze den nachfolgenden Erklärungen der Hauptsätze das Gleichgewicht. Darum bilden sie auch melodisch den festen Punkt, von dem aus

der Abstieg sich nun nicht als „letztes Wort“ niedersenkt, sondern die innere Möglichkeit der Wiedererhebung schon mit sich trägt. Daß diese Erhebung in Tannhäusers Rede vom Geiste triumphierenden Hohnes beseelt wird, der die mitleidige Herabneigung um ihren Wert bringt, dies drückt sich in dem wegwerfenden Aufschwung des Phrasenschlusses aus („genossen“), welcher bei Elsas aufrichtiger Teilnahme nur noch völlig bedauernd sich niederneigt („ermessen“). So verschieden stimmt das Übergewicht der Liebesbeglückung die Seele des Mannes, dem sie Genuß, des Weibes, dem sie das Übermenschliche ist! — **Brünnhilde** drückt dieses in höchster Selbstbewußtheit aus gegen Waltraute mit der verwandten Phrase: „Wie kannst du's fassen, fühllose Maid!“ (118. 1. 6—2. 3.)

81. T.



81. L.



Eine Auflösung dieser Phrase inmitten ihres Verlaufs, und zwar durch dieselbe Einwirkung des Hohnes und in derselben Form des wegwerfenden Aufschwungs, tritt uns entgegen in der grammatisch noch genauer durchgeführten Parallele der andern „Tannhäuser“-Stelle aus dem Sängerkampf: „**Wenn du in solchen Schmerzen bangest**“ (157. 2. 4—3. 1) und in der „Lohengrin“-Stelle: „**Wem solche Zaubertiere frommen**“ (148. 5. 2-4).

Hier ist das bestimmende Bindewort „solche“. Dies hat in die ganze melodische Bewegung jenen „sprechenden“ Charakter eines verächtlichen Hindeutens gebracht. Das Wegwerfende spezialisiert sich aus einem bloßen Empfindungsausdruck zu einer bestimmten logischen Beziehung. So ist ein **musikalischer Demonstrativsatz** entstanden, der uns an das Musterbeispiel eines solchen erinnern

mag, wie es Gutrune in der „Götterdämmerung“ so unvergleichlich ausdrucksvoll in den höchsten Sturm der dramatischen Szene wirft: „Bezeuge, daß jene falsch dich zeiht!“ (208. 4. 2—4.)

Wenn wir es wagen wollten, unsere Deklamationsparallelen noch weiter auszudehnen oder vielmehr zusammenzuziehen, nämlich von Satz- zu Wortparallelen: hier wäre einzusetzen. Wir begnügen uns jedoch mit gelegentlichen Andeutungen. Unsere Arbeit kann nur dazu dienen, einigermaßen ein Verständnis für solche — heute noch verspottete — Intravaganzen vorzubereiten, die dennoch zu den „schlagendsten“ Beispielen für die „Musik als Ausdruck“ für jeden gehören, der diese Art Schläge noch weniger scheut als jene Art Spott.

So gehen wir denn zu den aufsteigenden Vordersätzen über. Sie bereiten etwas Bedeutsames vor. Sie tun es nicht leichthin wie eine beliebige grammatische Redeform. Sie bedeuten selbst etwas. Je wichtiger der Inhalt des Vordersatzes ist, um so gewichtiger wird auch der Aufstieg sein. Das entspricht ganz dem natürlichen Redetone, der auf das letzte Wort als auf den schwerwiegenden Hauptbegriff emporsteigend hindrängt.

„Da bang sie mich geboren — warum aber starb sie da?“ (153. 3. 2—4.)

82. S.



82. Tr.



Dieser wehmütig ernsten Frage des jungen Siegfried an das Schicksal bewahrt die naive Klarheit seiner eigenen Kinderseele auch die ungestörte, reine Aufstiegform. Getrübt und gebrochen erscheint dieselbe Form in der entsprechende Rede des todkranken Tristan: „Da er mich zeugt' und starb — sie sterbend mich gebar“ (202. 3. 1—3).

Es ist ja im Grunde dieselbe, die mythisch-dramatische Situation. In beiden Fällen handelt es sich um das tief dunkle Geheimnis

des vom sterbenden Vater gezeugten, von sterbender Mutter geborenen Heldenkindes. Das gewaltigste Geschick des Menschen, das ihn bei seinem Eintritt in das Dasein zum Träger der Tragik bestimmte, äußert sich in diesen kurzen Worten, die der fröhlich Gesunde, der leidensvoll Sterbende, in der gleichen Grundform des aufsteigenden Vordersatzes musikalisch aussprechen. In den Aufstieg legt die Musik zugleich das Fragende — im ernsten Aufblick zu einer geheimnisvollen Macht, die sich in diesem Augenblick dem Helden bei seiner Selbstbetrachtung überwältigend aufdrängt. Das Drama bringt dazu noch die Übereinstimmung der Situation; und eben die eigenartige Wichtigkeit dieser Situation mußte dem Geiste des schaffenden Künstlers die musikalische Ausdrucksweise bringen, die wir hier als Typus betrachtet haben. Es handelt sich um die Geburt aus dem Tode, um das Aufsteigen des jungen Lebens aus der Tiefe dunkler Herkunft. So kommt denn auch der gemeinsame Wortbegriff des „Geborenwerdens“ in derselben Form des Aufstiegs zu seinem symbolischen Rechte. Die Frage an das Schicksal birgt in sich selbst etwas Schöpferisches, da sie nach dem Werden fragt. Das Fragende und das Werdende verschmelzen, wie sie einer Idee entstammen, in einer musikalisch-deklamatorischen Form.

Die aufsteigende Frage geht in weiten Sturmschritten, wo es sich um eine ausgeführte dramatische Bewegung, nicht nur um eine drastische Tatsache handelt.

„Wohin eilen die Schnellen?“ fragt Gutrune, selbst lebhaft bewegt, als ihr Jungverlobter mit ihrem Bruder auf die Rheinfahrt davonstürmt (89.1.1–3). Gewiß hört man auch hier noch das Langen und Bangen der Frage heraus, aber die stürmische Bewegung

83. W.



83. G.



in den weiten Intervallen und mit dem letzten großen Absprung beherrscht das Ganze derart, daß alles Grammatikalische und Logische davor verschwindet.

Wir empfangen nur noch den Empfindungsausdruck, und zwar denselben, den die Walküren uns vernehmen lassen, als sie dem zürnenden Walvater die stürmische Flucht Brünnhildens in der Form einer inbrünstig emporstrebenden Fürbitte an das wild wallende Herz legen: „Zu uns floh die Verfolgte!“ (217. 2. 2—4.)

Doch weil nun einmal die Empfindung im Drama sich in Worten und Sätzen ausspricht, so nimmt auch der Redeton des grammatisch-logischen Sprachgefüges an der melodischen Bildung seinen wohlgemessenen Anteil. Man sehe, wie sich alle Teile decken! Der wuchtig einsetzende Zielbegriff: „Wohin“ und „Zu uns“, der charakteristisch sich unterscheidende Hauptbegriff der Handlung, zu dem und von dem die ganze Phrase sich auf- und fortschwingt: das flüchtigere „eilen“ und das bedeutsamere „floh“ — und zuletzt der Gipfelpunkt der Rede, das eigentliche Objekt der Empfindung, worauf alles ankommt: „die Verfolgte“ — „die Schnellen“ — mit dem gemeinsamen Absprung. Eine Wortparallele, wie man sie sich nicht besser wünschen könnte!

Die stürmische Bewegung mag uns zu den deklamatorischen Phrasen der Kraft und des Stolzes führen, bei denen wieder der Abstieg, nach früher schon erwogenem Ausdrucksgesetz, in sein Recht tritt.

84a. Tr.



Zuerst hören wir, wie der Stolz auf die Kraft sich als freudig vertrauensvoller Gruß äußert in Tristans Preisgesang auf Kurwenals Treue: „Mein

84 a. G.



84 a. M.



84 a. L.

Schild, mein Schirm in Kampf und Streit" (195. 3. 2) und in Brünnhildens Weihegruß an den scheidenden Siegfried: „Nun wahre du seine Kraft (als Weihegruß meiner Treu!)" (29. 4. 3—5.) Dazu gesellt sich der Ritterchor im „Lohengrin": „Wer mutig mit ihm ficht" (120. 1. 5).

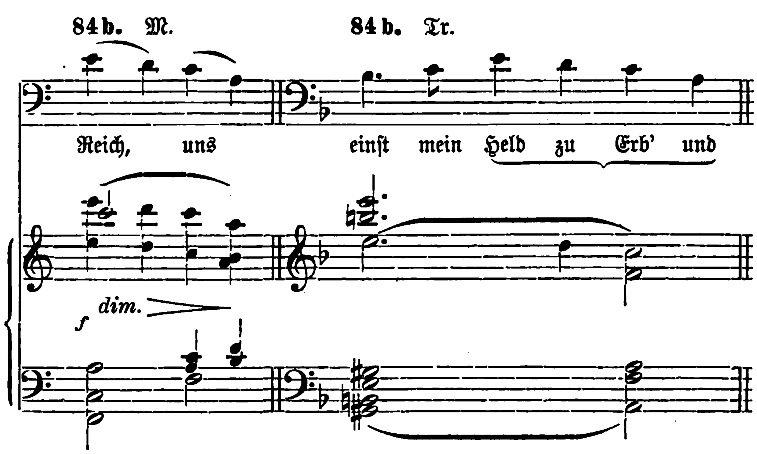
In den beiden ersten Fällen war die Empfindung so groß geartet, daß sie in einer Hingabe des kostbarsten Besitzes zur Tat werden

mußte. Tristan verschenkt dem Treuen „all sein Hab und Gut“, Brünnhilde dem geliebten Helden das Welterbe im Ring. (Im dritten Beispiel „bringt es die Masse“, die ihr Leben daransetzt.) Übrigens ist es hier nicht die Deklamation allein, es ist fast mehr noch die Harmonie der Begleitung, worin der Parallelismus zum vollen Ausdruck gelangt. Ist doch ein Höhepunkt des Empfindens überhaupt erreicht. Die ganze Seele, nicht nur in der Wortsprache, nein, in der Gesamtheit ihres musikalischen Ausdrucksvermögens, stimmt diesen Freudengesang hingebenden Stolzes an.

Noch möchten wir eine „Meistersinger“-Stelle hinzufügen, des Hans Sachs frohüberzeugte Ansicht von der kräftig fruchtbaren Verbindung zwischen Volk und Kunst, in der Form eines kurzen Sinn- und Weihespruchs nach seiner körnigen Meisterweise: „Daß Volk und Kunst gleich blüh' und wachs' usf.“ (75. 4. 4.)

Auch hier wird ein Treubund gepriesen, auch hier aus voller Seele mit triumphanter Harmonie. Der ganze Mann, der lebendige Inbegriff seines Dichterwesens, seiner Lebens- und Kunstanschauung, seines „Ideals“ drückt sich in dem volkstümlichen Sprüchlein mit ehrenfestem Selbstgefühl aus.

Dieses Beispiel führt uns sogleich zum nächsten. Denn ganz aus derselben Empfindung, demselben Sinne erklärt Sachs am



Schluß des **Werkes** freudig-stolz: „uns bliebe gleich die heilige deutsche Kunst!“ (397. 3. 2.)

Nun, und diese eigentümlich freundlich auflösende, aus voller Kraft zu wohligem Frieden sich niedersenkende melodische Figur, welche gleichsam die Arme ausbreitet im Frohgefühl eines edlen Besitzes, der sich der Liebe und Treue verdankt — sie eignet auch dem treuen Kurwenal selbst, als er es so stolz bewundernd preist, wie „Burg und Hof“ einst bei seinem Scheiden sein „Held zu Erb’ und Eigen dem treuen Volke hinterließ“ (179. 4. 2).

85. T. 85. P.



Den Abstieg als Ausdruck der Kraft, der Fülle, des — subjektiv gefaßt — hingebungsvollen Preises und Weihegesanges auf eine tiefempfundene, unendliche, erhabene Macht, wir finden ihn noch an zwei Stellen, wo nur die Musik allein imstande und im Rechte war, die intimste Einheit zweier Weltgegensätze im gemeinsamen Ausdruck zu vertreten.

„Unversiegbar ist der Bronnen“ der irdischen Liebe für Tannhäuser (159. 3. 1—3). Doch sein Drama wird ihn lehren, daß die Unversiegbarkeit aus höhern Quellen stammt, daß der Quell der Liebe dann erst wahrhaft unversiegbar ist, wenn das Blut des Lebens selbst in ihn geflossen, wenn „der heiligen Liebe ewige Macht“ in seinen Wellen rauscht.

Und diese Wellen rauschen durch die Welt in gottgeweihten Liebestaten, in Heilandswerken. So singen die Ritter vom heiligen Gral in der gleichen Melodie ihren Weihespruch: „zu wirken des Heilandes Werke!“ (86. 3. 6.)

Es ist dieselbe Kraft des sich ganz einer großen Empfindung hingebenden, edelgearteten Menschen, wie sie im Tannhäuser ihren leidenschaftlichen Ausdruck findet. Es fragt sich nur: Wohin wird sie ihren Weg durch die Welt nehmen? Welchem Bronnen wird

sie folgen in seinem Laufe zum Todesufer? Dem Quell der Sinnenliebe — zum Sirenensee der Venus? Oder dem Quell der Gottesliebe, dem erlösenden Blute des Grales — zum „heiligen See“ von Monsalvat? Die Musik dringt aus einer seelischen Tiefe, die „kein Sünder findet“. Sie verkündet die Idealität des Willens. Das Drama aber weist uns Hörende, als Schauende, den Weg dahin, wo diese Idealität allein zur Wirklichkeit zu werden vermag — wo sich die subjektive Empfindung des liebenden Menschen verschmilzt mit der wirkenden Seele des allerhöchsten Objektes seiner Verehrung, seines Glaubens.

86. T.



86. W.

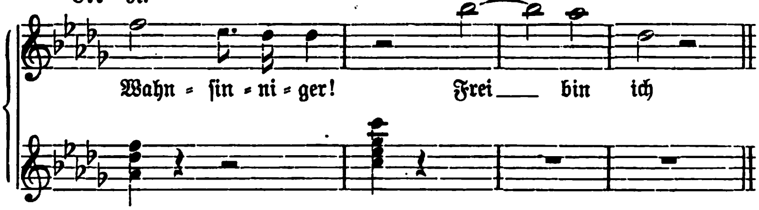


Da wir einmal schon der „heiligen Liebe ewige Macht“ erwähnt haben, so wollen wir alsbald noch eine Parallele vor dem Vergessen bewahren, welche eben dieser Macht gar inbrünstigen Ausdruck gibt.

Wie Wolfram der Elisabeth Opfertod für Tannhäuser bewundert, so Brünnhilde des Siegmund Sterbebereitschaft um Sieglindes willen. Beider Seelen hat das Vorbild einer über das Maß des Irdischen erhabenen Liebesmacht im tiefsten ergriffen. Das aus solcher tiefen Empfindung empordringende Gefühl einer glühenden Begeisterung für das anbetungswerte Hohe und Edle in seiner höchsten Potenz („ewige Macht“) drückt sich gleicherweise aus in Wolframs bewunderungsvollem Gesang: „O heiliger Liebe ewige Macht“ (245. 4. 3—7), wie auch in Brünnhildens rechtfertigenden Worten: „Ich vernahm des Helden heilige Not.“ (243. 2. 5—3. 4.)

Die „Liebe" und der „Held", die „ewige Macht" und die „heilige Not" sind hier die parallelen Begriffe, welche im Gesang auch ihren musikalischen Parallelismus gewinnen, nur daß die „Not" noch ein letztes emporschlagendes Intervall — wie einen Weheruf — einführt, wogegen die „Macht" in andächtigem Verstummen ruhen bleibt.

87. R.



87. H.



Ward im vorigen die höchste Macht der selbstlos sich opfernden Liebe innigst mitempfunden und demgemäß lyrisch ausgedrückt, so gibt sie sich uns in einer andern Parallele selbst, im persönlichen dramatischen Ausrufe.

„Wahnsinniger! Frei bin ich!" So reißt sich Irene in höchster Energie eines letzten Entschlusses von dem rasenden Lieben den los und weiht sich in erhabenem Siegesgefühl dem Tode mit dem geliebtesten Bruder (367. 4. 4—5. 2). Nicht anders trennt sich auch Senta von Erik und den Ihrigen, um mit dem Todessprunge ihr Leben dem Holländer und seiner Erlösung zu weihen: „Hier steh' ich — treu dir bis zum Tod!" (273. 2. 3—7.)

Die Deklamation hat beide Male die Form zweier selbständiger

Absätze, einer Anrede, welche die Situation betrifft, und eines Ausrufs, der die Handlung selbst in das letzte Wort faßt. Demgemäß erhebt sich dieser zweite Satz mit erhabener Kraft über den ersten und schwingt sich mit wuchtigen, großen Tönen zum Grundton hinab, der den äußersten Entschluß der Seele zur vollendeten Tatsache, zum tatsächlichen Ende stempelt. Die Worte „frei“ und „treu“ bilden den Höhepunkt, und da wollen wir uns an dem Gedanken erfreuen, wie es sich im ganzen „Rienzi“ um die „Freiheit“ handelt und im ganzen „Holländer“ um die „Treue“, und wie nun hier am Schlusse der beiden Werke, aus der Seele des liebenden Weibes heraus, „Freiheit“ und „Treue“ zugleich, und als eins erst im Tode bewährt, bewahrheitet werden: in des Helden heiligster Not — in der heiligen Liebe ewiger Macht!

Dieser weiblichen Macht gegenüber steht nun die männliche des heldischen Mutes und des heiltatfrohen Wissens in Siegfried und Parsifal.

Wir haben schon früher viel genug mit dem sogenannten „Torenspruch“, besser: dem Verheißungsspruch im „Parsifal“ zu schaffen gehabt. Nun wollen wir ihn noch einmal recht eigentlich als Spruch betrachten und uns erinnern, daß auch Siegfried in seinem Drama mit einem gleichen Spruch als der kommende Held „verheißen“ wird.

88. S.





88. P.



Nur, wer „durch Mitleid wissend“ ward, sollte Amfortas heilen (39. 1. 4—2. 1), und: „Nur, wer das Fürchten nie erfuhr, schmiedet Nothung neu“ (63. 3. 5—4. 1).

Die Deklamation, als Ausdruck eines bedeutsamen, sehr eindringlich zu machenden Redesinns, ist für die Form der Sprüche entscheidend. Wie das Wissen sich über das Mitleid als dessen Frucht erhebt, so das Nichterfahren über die Furcht als deren Besieger. Ungemein natürlich bildet sich so die Melodik beider Parallelstellen aus der Betonung der Hauptbegriffe je nach ihrer Wichtigkeit für die Handlung und die betreffenden Personen. Aber auch die Harmonie nimmt an dem Parallelismus teil, weil sie an der Entwicklung der Begriffe Anteil hat. Das erste, das zu Überwindende, ist noch in Moll gehalten, der zweite, das Entscheidende, erschallt im siegreichen Dur.

Abweichend ist nur der Schlußton bei der Verheißung des Furchtlosen. Wie kühn schwingt der sich empor und bleibt auf

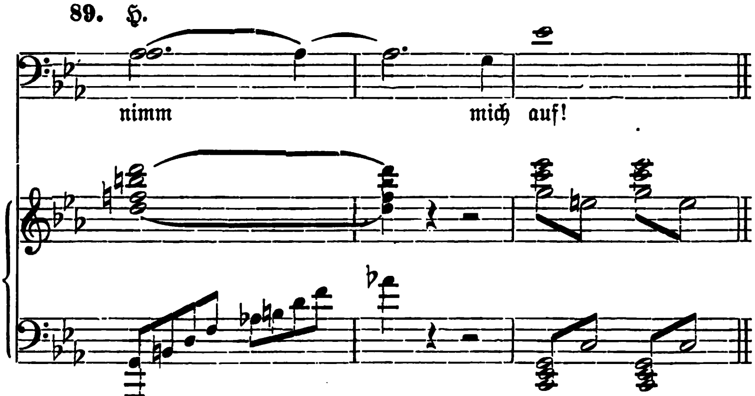
der Terz des triumphant eintretenden C-dur der Schwertfanfare schweben — offenen Auges, feurigen Blickes — ganz Hoffnung, ganz Bewunderung, ja, ganz Verheißung des Heils. Vor dieser schwebenden Terz liegt für Wotan, den Verkünder, eine neue, freie Welt. Da schmiedet man Nothunge neu.

So heitern Vertrauens erschließt sich nicht die neue Welt im ernsten „Parsifal" auf dem leidensvollen Gralsgebiet. Da heißt es noch lange: „Harre sein!" — Das ist die sichere Tatsache — und sehnsüchtig dringt es von dort erst empor: „den ich erkor!" Doch seht, auch dieses letzte Wort schwebt auf der Terz vor der neuen Welt!

Das aufspringende Tor — so könnte man die erhabene Gebärde der Musik nennen, wie sie im „Siegfried" so besonders schwungvoll frei sich gab, gleichsam das Schwert schon hochschwingend, dem das Tor der neuen Welt weichen muß. Diese Gebärde aber erscheint öfter und gerade als Deklamations- oder Gesangsfigur, entsprechend ihrem Charakter als Heldenspruch. Doch verschiedenartig ist die Sphäre, verschiedenartig die ganze Handlung, aus welcher der Held, der Mensch, zu solchem höchsten Ausdruck seines Wesens gelangt.

Der düstere Holländer ringt sich erst aus furchtbarer Verzweiflung am Leben und Heil bis zu jenem so jäh eintretenden Dur-

89. H.



Klang der hellen, hohen Terz empor. Seine Freiheit liegt ihm in „ewiger Vernichtung" — sein Sieg ist der Tod selbst: „Ewige Vernichtung, nimm mich auf!" (45. 3. 2—4.) Das Tor des Nirwana öffnet sich vor dem unseligen Kinde des Sansara.

89. „Stehe still."





Deklamatorisch, melodisch und harmonisch entsprechend ruft auch die vom Weltwirbel umgetriebene Menschenseele in dem Liede „Stehe still!" aus der Sehnsucht nach Erlösung der „urewigen Schöpfung" zu: „Laß mich sein!" (4. 4. 3—5. 1.)

Für denjenigen, der den Begriff der „Parallelen" weiter, d. h. aber tiefer zu fassen gelernt hat, wird es sich an dieser Stelle von selbst verstehen, daß er auch des Schlusses vom „Tristan" gedenke, wo sich aus dem Sehnsuchtsmotiv hervor die torsprengende Kraft ringt, welche mit den, von der Dur-Terz noch bis zur Quint emporgesteigert, schwebenden Schlußakkorden das Reich des Nirwana

voll und rein vor dem brechenden Auge des nachtsichtigen Weltleidens auftut. Da dies aber nichts mehr zum Sehen für Tagesaugen ist, sondern nur noch zum „*Hören des Lichts*“ mit den Sinnen des Nirwana, so haben wir keine Noten dazu gesetzt.

Der Mut, der Tore sprengt und Bahnen bricht, ist auch inmitten der Leid- und Streitwelt fortdauernd von entscheidendem Wert; denn der Sieg kann in jedem Augenblick erkämpft werden, und auch die neue Welt erschließt sich nicht erst im Tode, sondern schon in der Kraft des Wollens selbst, die von der ewigen Macht stammt. So wird der erhabene Aufruf der Heilsverheißung oder des Heilsgewinnes zu einem Kampfruf im Leben, dessen schwebender Schlußton nicht ruhen bleibt, sondern weiter dringt — zu neuen Taten.

90. P. **90.** Liebesmahl der Apostel.



Dergleichen sind die weihevoll-wuchtigen Rufe der Gralsritter, die „*froh im Verein*“ mit seligem Mute kämpfen wollen (87. 2. 6), und ihrer heiligen Vorbilder, jener Apostelgemeinde im „Liebesmahl“, die, vom gleichen Kampfesmut gegen das „wilde Heidenland“ beseelt, ihr: „*Wir sind bereit!*“ in denselben Tönen dem eigenen Märtyrertod gottbegeistert entgegensingen (65. 1. 1/2).

Daß die Deklamation dieser Kampfesrufe durchaus denselben Tonfall hat, ist ebensosehr *Ausdruck* der gemeinsamen Empfindung wie *Ursache* der gemeinsamen Melodik. Ursache und Wirkung sind eben *eins* in der Gemeinsamkeit dessen, wovon die Musik Ausdruck ist — in diesem Falle: des redenden und singenden *Mutes*.

Solche Kampfesrufe haben zugleich den Charakter freudiger Grüße, die dem Siege gelten. Wir schließen billig die deklamatorischen Hauptparallelen an, die sich, in Terzaufstiegen bewegend, unter jubelnden Wiederholungen immer höher schwingen.

91. Gruß seiner Treuen.



91. T.



Man vergleiche — oder vielmehr: man braucht nicht mehr zu vergleichen — den „Gruß seiner Treuen“ (2. 4. 1 ff.): „Sei uns gegrüßt! Sei uns gegrüßt!“ und die Begrüßung der Sänger-

halle durch Elisabeth: „Sei mir gegrüßt! Sei mir gegrüßt!“ (113. 1. 3 ff.)

Hier wird ein jeder sagen: „Nun ja, das konnte ja gar nicht anders lauten!“ Und keiner wird sagen: „Ei was! Sich selber abschreiben kann jeder!“ Die Sache ist aber die, daß in allen Fällen, auch den unerkennbarsten, dasselbe „Muß“ und „Kann“ zum Ausdruck kommt. Die ganze musikalisch-dramatische Kunst ist gewissermaßen ein solches: „Sei mir gegrüßt!“ Sie ergibt sich von selbst aus der Synthese zweier Elemente: aus dem Drama und dem Genie. Aber auch nur hieraus wahr, lebendig und vollkommen.

Bedauerlich bleibt es freilich, daß die Analyse hinter dieser Synthese so weit zurückbleiben muß, weil sie nur das Scheidemittel des Wortes besitzt, wogegen jene beiden großen Welterscheinungen das unverbrüchliche Bindemittel der Musik besaßen. „Sei uns gegrüßt“ singen wir so leicht und gerne der Musik zu. Aber auf die Gefahr hin, daß wir der freundlichen Grüße selbst entbehren müssen, sagen wir uns doch im stillen Gewissen: auch zur „Analyse“ gehörte Mut, und er ist uns bis in das zehnte Zehnt unserer Beispiele nicht gesunken, das uns gerade mitten in die Mutparallelen geführt hat.

Verweilen wir noch ein wenig bei diesen, obwohl es gegen den Schluß zu ein Weilen mit Eilen ist und das arme Wort sich freut, daß es nicht mehr viel zu sagen hat!

Vor Kampf und Entscheidung tritt eine höhere Kraft Hilfe verheißend ein.

92. R.



92. L.



Im Gebet des Rienzi wird diese angerufen: „Mein Gott, der hohe Kraft gab!“ (341. 1. 4—2. 2.) Auf den ersten Ausruf mit dem länger gehaltenen Hauptton folgt eine von gleichtönig wiederholtem Ansatz sich aufschwingende und von der Höhe sich niedersenkende Phrase, die den Charakter eines kräftig-reinen Vertrauens und zugleich einer von diesem Vertrauen mutig umfaßten, sicher waltenden Kraft enthält.

Dies entspricht durchaus der Erklärung Lohengrins: „Zum Kampf für eine Magd zu stehn!“ (40. 1. 6/7.) Der Ausruf gilt hier dem Gotteskampfe. Die hohe Kraft tritt für die reine Magd ein.

In dem Niedersprung der drei letzten Töne, welche das eigentlich Charakteristische der Hauptphrase bilden, senkt sich auch musikalisch die im Ganzen ausgedrückte hohe Kraft hilfreich herab zur harrenden Not. Auch Rienzi betet ja um Kraft nur zum Schutze seines „Werkes“, und dies ist die Freiheit Roms, gleichwie Lohengrin für die Befreiung Elsas von „schwerer Schuld Verdacht“ zu kämpfen kommt.

Dieser „Schutz“ hat noch seine eigene Parallele erhalten. Das ist jene Schutzerklärung desselben Helden, des Rienzi: „kraft der mir verlieh'nen Macht“ (141. 2. 4—3. 1) und wiederum des Lohengrin Schützerfrage: „(willst du wohl) dich meinem Schutze anvertraun?“ (40. 3. 5—4. 1.)

93. R.



13. L.



Melodie und Harmonie stimmen überein, um mit dem verwandten Redesinn zugleich die Empfindungssphäre bergender Sicherheit zum Ausdruck zu bringen. Der Niedersprung ist in dieser Melodie eine Durchgangsfigur. Dagegen ist das Charakteristische die Rückkehr der Phrase zum Grundton hinauf. Eine solche Rückkehr hat immer etwas Sicherndes, Umschließendes, Befriedendes, und wenn der abschließende Ton nicht nur den Charakter des Grundtons, scheinbar oder wirklich, an sich trägt, sondern auch tatsächlich in sich selbst ruhen bleibt, so wird dadurch der Eindruck der schützenden Sicherheit noch verstärkt.

In dem Beispiel aus dem „Rienzi", das mit dem dreifach gleichtönigen Ansatz (wie das vorige) beginnt, kehrt derselbe Ton am Schluß konzentriert in eine enge halbe Note wieder. Die energische tatbereite Kraft ertönt darin als fest gesammelte, einige Macht.

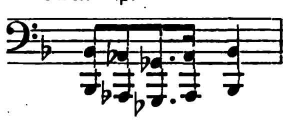
Im Beispiel aus dem „Lohengrin" hingegen zerlegt sich dieser Grundton auf dem jener „Macht" entsprechenden „Schutze". Ja, mehr als das! Die Phrase geht noch darüber hinaus. Sie fügt noch eine zweite, noch bestimmtere Rückkehrfigur hinzu: „Schutze anvertraun." Dieses Wort bildet nun den Schlußton. Das „Vertrauen" tritt also mit der Schutzmacht in den engern Kreis des starken Friedens ein. Und wie wundervoll ist gerade an dieser

Stelle der Übergang aus Moll in Dur, aus der Sphäre der Not in die des Heils!

So wird durch eine ganze musikalische „Handlung" in der Melodik der Gesamtphrase jene besonders stärkende Wirkung auf den Phrasenschluß ausgeübt, die sich im „Rienzi" auf das Mittel der einfachen Rückkehr zum ruhenden Grundton beschränkte — was eher als eine musikalische „Situation" bezeichnet werden dürfte.

Wir können nicht umhin, die Rückkehrfiguren noch etwas weiter zu verfolgen, selbst über das Gebiet der „Deklamation" hinaus. Sie bilden einen ganz besondern und öfters sehr ausdrucksvoll verwendeten Typus der Musik als Ausdruck.

94a. P.



94a. G.



94a. S.



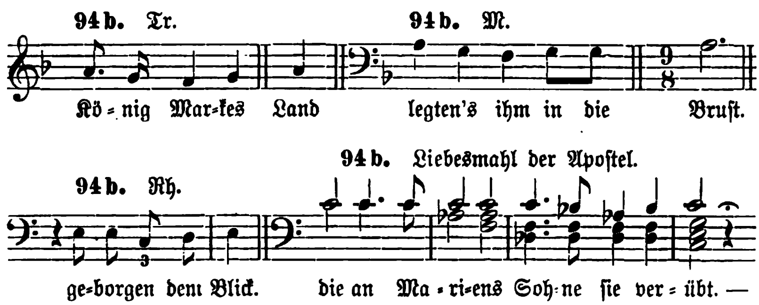
Zur Grabesruhe wird Titurel getragen (226. 2. 3). Da erschallen tiefernste Töne und schließen einen düster schimmernden Ring, wie Trauergeleit um den toten Helden. In unerbittlicher Folge, wie ins Unendliche menschlicher Tragik hin, werden dieselben Töne ausgesponnen zur schwermütig lastenden Begleitung des alles Erdenleid noch einmal selbst durchduldenden Befreiers in jener Verwandlungsmusik des 3. Aktes vom „Parsifal" (238. 3. 5ff.).

Wotan, der Walhallherrscher, von dem es heißt, er sei in Titurel wiedergeboren, nur allzustolz verkündet er vor dem bebenden Mime in der Schmiedehöhle die zwingende Weltgewalt jenes göttlichen Vertragsfriedens, den sein Speer bewahrt (52. 3. 1/2). Die bindenden „Runen", die „in den Schaft er schnitt", ertönen im gleichen, sich zum Reif verschlingenden Symbol, und wieder schließt unter den Akkorden der Frone das stolz aufsteigende

Motiv der Göttermacht mit diesem bannenden Schicksalsknoten, der auch „der Riesen Gezücht“ mächtig „gezähmt“ (52. 5. 3/4).

Waltraute endet ihr leidenschaftliches Flehen um der Götter Erlösung, indem sie sich zu Brünnhildens Füßen niederwirft: „Ende der Ewigen Qual!“ Da biegt das leidvolle Motiv der göttlichen Trauer in diese befriedende Rückkehrsform einmal, nur einmal um (115. 2. 3). Der Friede ist ja Wahn, Brünnhilde versteht das Sehnen Walhalls nach dem Ende nicht. Das Weltsymbol der Macht, als Liebeszeichen, ist ihrer liebenden Seele ein gewaltiger Ring. Doch er wird sich lösen, und der Friede behält doch das letzte Wort. Klingt nicht der letzte Erlösungssang in der „Götterdämmerung“ fast wie eine selige Umstimmung jenes Motivs in Melodie, des „Gesetzes“ in Freiheit?!

Sind dies auch nicht alles Deklamationsformen, einem motivischen Urtypus stehen wir jedenfalls wiederum gegenüber, und alsbald haben wir ihn in noch mysteriösern, noch mannigfaltigern Anwendungen auch bei der Deklamation selbst zu verfolgen.



Die berühmteste dieser weitern Anwendungen ist wohl die wiederholte „Tristan“-Stelle: „In König Markes Land“ (18. 4. 6). Diese Stelle trägt so unverkennbar den Stempel der tiefen Tragik, daß man, diese Töne im Ohre, nicht leicht sich denken kann, dieselbe Figur könne auch einer ganz andern Art von „Rückkehr“ oder „Einkehr“, von „Friedensschluß“ dienen.

Und doch! Hier haben wir die parallele „Meistersinger“-Stelle:

„die legten's ihm in die Brust“ (147. 1. 1). Und so finden wir selbst im „Liebesmahl der Apostel“ eine solche Melodie: „die an Mariens Sohne sie verübt“ (38. 1. 1—4). Wie bringen wir dies unter einen Hut?

Dazu meldet sich die Tarnhelmphrase Alberichs aus dem „Rheingold“: „(überall bin ich) geborgen dem Blick“ (141. 5. 4/5). Greifen wir denn nach diesem zauberstarken „Hute“, ob er uns hilft!

Die Rückkehr vom Anfangs- zum Schlußton in einfachster Form, als Urtypus, drückt hier offenbar die Einhüllung in den Zauber des Tarnhelms aus. Harmonisch klingt die Phrase denn auch ganz „verhohlen“. Wie in der Schlußfigur der vorigen „Lohengrin“-Stelle ist der Übergang von Moll in Dur das Charakteristische, welches uns dort besagte: aus Nacht zu Licht — hier: durch Nacht zur Macht, durch den Nebelzauber zur Nibelungenherrschaft.

Wieviel mehr vertieft sich uns nun die Empfindung, die in jener „Tristan“-Stelle zu Klange kam! Ach, auch Isolden führt das Schiff wohl in ein Land der Nacht und des Todes! „König Markes Land“ taucht wie das Totenreich selbst in diesem ernsten Motiv auf. Seine Felsenufer öffnen sich wie weite stille Arme, um die unglücklichen Meerfahrer des Leides und der Liebe zu einem ewigen Frieden aufzunehmen, den sie noch nicht ahnen. Auch hier geht der Weg durch Nacht zum Licht, dem „gehörten“ Licht! In der Nacht selbst werden sie ihr Heil finden, in dem Tode ihres Leidens Erlösung, aber auch ihres Liebessehnens Erfüllung.

Das Geheimnis der Erlösung durch den Tod ist es doch auch, welches in der Stelle aus dem „Liebesmahl“, die vom heiligsten Erlösertod selber spricht, das traurig-ernste Moll der natürlichen Empfindung jener todumfangenen Jünger hindurchführt zum siegreich ruhenden C-dur des gewonnenen Heils. Die Musik verrät, was die Personen kaum noch voll erkannten. Die Apostel beschuldigen die Juden der Missetat an ihrem lieben Herrn. Noch aber soll der heilige Geist über sie kommen, der ihnen die freudige Kraft verleihen wird, aus dieser nächtigen Freveltat des gottvergessenen Volkes die Heiltat Gottes für alle Welt ertagen zu lassen.

Und nun endlich die „Meistersinger"-Stelle: „Lenzesgebot, die süße Not — die legten's ihm in die Brust!" Die Not wird zur Lust am Singen aus voller Brust. Aber voll muß die Brust sein, die singen soll — voll der süßen Not, voll des blühenden Ernstes, der wahrhaftigen Empfindung, die allein die Kraft verleiht zur schönen Heiterkeit der Melodie. Diese Erfüllung der Brust verhält sich zur Einhüllung in Nacht und Nebel wie Seele zu Leib. Die Hülle und Fülle der Beziehungen drängt sich hier zusammen, wie aller tiefe Reichtum des Gefühls in einen holden Klang. Wie die Hülle den Frieden, gewährt die Fülle die Lösung, löst sie sich selbst aus der süßen Not zum freien Lenzes- und Liebeslied. „So sang er, wie er mußt' — und wie er mußt', so konnt' er's." Den Stempel dieses Könnens drückt das Motiv auf das Muß des Gefühls.

Wollten wir schließlich, abgesehen von jener Bedeutung des Überganges von Nacht zu Licht, die aus der harmonischen Gestaltung des Motivs entnommen ward, der eigentlichen melodischen Form, eben der Rückkehrfigur also, einen gemeinsamen Namen geben, welcher der Empfindung beim Anhören dieser kleinen ausdrucksvollen Tonweise möglichst entspräche: wir müßten etwa Einbettung sagen. — Das wäre dann: eine Einbettung der Not in den höhern Schutz, der Liebe in das Reich des Todes, der Lenzgefühle in die Sängerbrust, der Nibelungengier in den Nebelzauber, des höchsten Erlösungssehnens in das tiefste Dunkel des Erlösertodes.

Allein wir haben hier ein wenig voraufgegriffen, indem wir das Ziel, den Frieden, vor dem Sehnen selbst betrachteten. Über dieses Ziel ließ sich phantasieren und philosophieren, während jenes Sehnen einfach zu empfinden ist. Haben wir uns also zum erstern verleiten lassen, so werden wir doch entschuldigt sein, da wir ja dem „Sehnen" in frühern Abschnitten schon genugsam unsere Aufmerksamkeit geschenkt hatten. Hier, wo es sich um Deklamationsparallelen handeln soll, wollen wir nur auf den Urtypus des Sehnsuchtsmotivs bei zwei recht verschiedenartigen Reden und

Rednern kurz hindeuten. Daran läßt sich noch einmal erkennen, wie die tiefe Wurzel der Empfindung, welche unter dem Spiel der Erscheinungen, unter dem Trug der Worte sich so gut zu hehlen weiß, in der Musik unmittelbar hervortritt.

„*In vollen Zügen trink ich Wonnen!*“ singt Tannhäuser in leidenschaftlicher Begeisterung, der Liebe höchstes Wesen preisend (159. 2. 1—3). Es ist der Sehnsuchtsaufstieg, in den mit zwingender Gefühlsnotwendigkeit seine Sangesmelodie hier gerät.

Welch anderer Melodik kann sich auch eine leichtsinnige Rheintochter bedienen, wenn sie verächtlich-spottend die arge Sinnlichkeit des „lüsternen Alben“, der nach ihnen dreien auf einmal verlangt, als einen nicht zu fürchtenden Wahnsinn charakterisiert: „Am

95. T.



95. Rh.





wenigsten er — der lüsterne Alb — vor Liebesgier möcht er vergehn!“ (41. 3. 3—4. 2.)

Tannhäuser, du kühner Sänger, dir half „der heiligen Liebe ewige Macht“. Im Venusberg wurzelt zuletzt die Natur der Sirenen und der Faunen, der Rheintöchter und der Alberiche; und das Venuslied zuletzt stimmst auch du an — die Sehnsucht nach dem Heil ist dir noch nicht bewußt geworden. Noch schwimmst du im vollen Strom des Sehnens, des Begehrens — noch hast du nicht erkannt, daß „nicht der Quell, aus dem es fließt“ dir deines Sehnens Heilung beut.

Wie die Wellen dieses Quelles umrieselt die Begleitung des Tannhäusersanges seine Sehnsuchtsmelodie; und in verwandter Art rauschen die Wogen des Rheins um den parallelen, wenn auch deklamatorisch zerlegten Spottgesang der Rheintochter, die das Sehnen selber noch nicht kennt und doch schon ohne Widerstreben mit dem spottenden Worte selbst und über alle logisch-grammatischen Satzteile hinweg in den großen, alles mit fortreißenden Urstrom dieser Melodik geraten mußte!

Wille und Welle sind verwandt, gleich wie Seele mit See dieselbe Wurzel der Bewegung gemeinsam hat. Dies läßt uns zuguterletzt nach einer Wortparallele greifen, welche uns zu besonderer Berücksichtigung empfohlen ward.

Die „Welle“ rieselt ganz in der gleichen Weise im „Tristan“ wie im „Parsifal“. „Des Baches sanft rieselnde Welle“ hört

Isolde — nicht störenden Hörnerschall der Tageswelt. Es ist die friedlich-heimliche Stimme der schweigenden Liebesnacht (86. 3. 7—4. 1).

Parsifal bedient sich derselben Figur, nur als Intervall des „Torenspruchs" um 1/2 Ton erweitert, wie sein Blick sich erhebt zu der heiligen Quelle, „die dort fließt in des Grales Welle" (254. 3. 1/2). Es ist das Licht des ewigen Heils,

96. Tr.



96. P.



das ihm in das entzückte Auge strahlt. — Verwandt, sagen wir jetzt dreist: „parallel", ist ja auch jene „Welle", welche schon in Amfortas' erstem Gruße an den heiligen See die musikalische Gestalt der eigentümlichen Wellenbewegung in ihrer knappsten Form des Abstiegs empfängt: „Im heiligen See wohl labt mich auch die Welle" (47. 1. 1/2). Ein Seufzer des leidenden Menschen nach der labenden Heilkraft der Natur!

97. P.



97. Rh.



An derselben Stelle erscheint ein kleines Wunder. Wir dürfen an ihm nicht vorbeigehen, obschon es strenggenommen keine Deklamationsparallele ist. Darum gibt es darüber einiges mehr zu sagen — zu fragen.

Habt ihr nicht das „Ringmotiv" in seiner ersten Form aus

dem „Rheingold" gehört (39. 3. 2/3), wie es dort im „Parsifal" unverkennbar mit seiner labenden „Welle" in der Begleitung einsetzt vor dem weitern Worte: „Es staunt das Weh", das wir schon in anderer Beziehung betrachtet hatten? (17. 1. 2/3.) — Gewiß: „Ringmotiv" würden wir es nennen, wenn es uns so in einem der Nibelungendramen erschiene. Hier aber — was will es?

Ebenso „unverkennbar" — gar nicht anders zu deuten — einfach als Naturausdruck spiegelt es die vorhergehende Melodie der Waldesmorgenpracht gleichsam im heiligen See. In akkordlicher Umgestaltung erscheint es verwandelt aus einer singenden Einzelstimme, die sich mit andern Einzelstimmen des Waldes verwob, in einer zusammenklingenden Sphäre, ein umschlingendes Element ohne Individuation — kurz: die Waldesmorgenpracht verwandelt in das labende Wellenreich.

Ja, was ist es denn anderes, was da zuerst im Rheintöchtergesang als „Ringmotiv" auftaucht? — Auch die Mädchen kennen ihr Gold nur als den „wonnigen Schläfer" in der Wiege, von Wellen umspielt, vom Rheine umfriedet. Was sonst sie auch davon auszuplaudern haben, ihnen ist das Gold „ein Tand in Wasserstiefen", und das *Motiv*, es gehört ja zu den Figuren der Rückkehr — der „Einbettung" —, hier also des Goldes in die Wiege des Wassers. Die durchgehende Begleitungsfigur des Rheintöchtergesanges ist nichts als die aufgelöst-fließende Bewegung des später daraus sich plastisch abklärenden Ringmotivs.

Nicht etwa, als ob wir behaupten wollten: es sei daraus *entstanden*! Entstanden ist es als Wortausdruck des Spruches: „*der Welt Erbe gewänne zu eigen*." Aber, wer kann etwas dafür, daß dies alles in einem so ganz umschließenden, alles mit sich fortspülenden Elemente, dem *Ur*elemente selber, spielt? Der Spruch, die Worte selbst — schon der *Dichter* mußte sie im Tonfall der Wellenbewegung sich äußern lassen, wenn er in diesem Element als schaffender Künstler völlig *lebte*.

Daß nun auch gar die Figur des „Ringes", also des erst hinzutretenden *dramatischen Symbols* für die Konzentration des

Urelementes alles Werdens, in dieser Figur sich abdrückte — das liegt nicht nur auf der Oberfläche, wo außerhalb der Musik diese „Abdrücke“ allein stattzufinden pflegen, sondern darin, daß die Figur im Verlauf des Dramas ein Tätigkeitsausdruck wird. Das Gold wird „zum runden Reif geschmiedet!“ Die Rundung ist keine abgedrückte Gestalt, sondern ein wirkliches Werk, eine Arbeit, ein Ausdruck also tätigen Geistes, schaffenden Willens, zwingenden Begehrens. Rund soll das Gold werden, zum Reife werden durch die Schmiedekunst. Dieses „Soll“ erscheint fürderhin als ein musikalisches „Will“, als melodische Welle, in der biegenden Bildung des Ringmotivs. Daß es aber zusammenfällt mit der Wellenbewegung und mit dem Tonfall des Spruchs vom Welterbe, beruht eben auf der Einheitlichkeit der schöpferischen Empfindung, für die der Ring selbst den großen Kreis symbolisierte: die Umfriedung, Umgürtung des ganzen Weltlebens, ausgedrückt gleichfalls in jenem weltumfließenden, weltumschließenden Urelement und in dem bedeutsamen Satze, der den Begriff des Welterbes „einbettete“ in den Begriff des „Eigentums“ und damit dem weltumspannenden Begehren, dem Reiche des Willens, sprachlichen Ausdruck gab. Wir reden zu lebendiger Sprachphantasie.

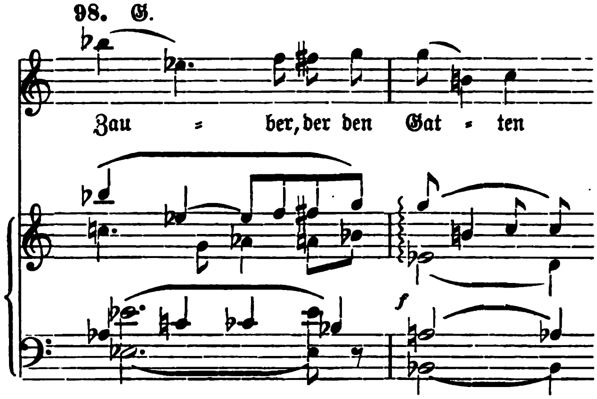
Ausdruck also der gleichen Urbewegung ist alles dies; und daraus eben entstehen die musikalischen Urtypen, um welche wir uns hier zu bekümmern hatten.

In der Wiege des Urelementes könnten wir endlich unsere Parallelen ruhen lassen, wie der Ring doch zuletzt darin zur Ruhe kommt. Es reizt uns aber die „100“ zu erreichen, und das ist uns nicht schwer gemacht, da noch manches Beispiel zur Verwertung vor uns liegt. Ziehen wir also erst noch eine Wortparallele herbei, welche nicht nur von besonders drastischer, sondern auch vorzüglich belehrender Wirkung erscheint.

Gutrune erkennt jammernd den „Zauber“, der ihr „den Gatten entrückt“ (237. 1. 2/3), und ihr Gesang gibt diesem Worte dieselbe melodische Form, wie Klingsor, als er mit selbstgefälligem

Triumph ausruft: „den Zauber wußt ich wohl" — der Kundry ihm „zum Dienste gesellt" (115. 2. 2).

98. G.



98. P.



Wir wissen, daß der eine „Zauber" aus dem Motiv der „Liebesschlinge" stammt, der andere dagegen aus dem „Klingsor"-Motiv. Also die Wurzel dieses so auffälligen Zusammentreffens desselben Wortes auf dieselben Töne liegt tiefer als nur im Worte, vielmehr in dem gemeinsamen Grunde zweier an sich verschiedenen Motivbildungen. Wer aber nur den Tonfall dieses Wortes „Zauber"

in der Musik an beiden Stellen hört, dessen Empfindung wird sich unmittelbar jenes Charakteristische mitteilen, das eben das Wesen des „gemeinsamen Grundes“ ausmacht. Sagen wir einfach: das Zauberische, so deuten wir damit zugleich darauf hin, daß auch das Wort „Zauber“ als sprachlicher Begriff in demselben Grunde seinen Ursprung hat. Was uns bei dem Worte in den Sinn kommt, ist dasselbe, was jene beiden Motive in der „Götterdämmerung“ und im „Parsifal“ bildete und sich nun wieder im Gesangausdruck des Wortes unserer Empfindung einprägt. In diesem „Zauber“ steckt der ganze Zauber des musikalisch-dramatischen Parallelismus.

Tücke und List, dämonisch stark gefärbt, dürfte man etwa als Hauptbestandteil dieses eigenartigen Empfindungsausdruckes bezeichnen. Eine verschlagene Art sich drehender und windender, übermäßiger Bewegung eignet der Melodik. Etwas Ähnliches, nur nicht mit dem dämonischen Übermaß, welches die Zauberparallele charakterisiert, liegt auch in der kurzen Charakteristik des „Melot“ und des „Merkers“, im „Tristan“ und in den „Meistersingern“, die gleichfalls im Wortausdruck zutage tritt.

99. Tr.



99. M.



„Tückisch lauschend treff ich ihn oft“ (89. 3. 2/3): da ist das Lauernde, Aufmerkende in den Ansatztönen ganz deutlich zu erkennen; das Ganze aber ist zugleich eines jener Schlangenmotive, die wir schon früher als musikalisches Symbol der Bosheit kennen gelernt haben.

Tückisch lauscht auch der Merker in seinem Gemerk, wie der Rabenvater Winter im Dornbusch: „er lauert da und lauscht, wie er das frohe Singen zu Schaden könnte bringen“ (96. 3. 6—4. 1). Es ist dieselbe Tonfolge. Das tückische Lauschen wird hier geradezu durch den „Schaden“ ausgedrückt, den es bringen soll.

Zu dieser Gruppe wäre noch manches aus allen Werken anzuführen. Loge äußert sich oft in ähnlicher Weise. Doch wir wollten es ja mit Andeutungen genug sein lassen. Tücke und List mögen wir nicht weiter beachten, sonst hätten wir am Ende die Arbeit gar nicht begonnen. Kehren wir lieber zu der „Einbettung" zurück, die endlich alles zur Ruhe bringt.

Die Einbettung hat noch eine andere Form als die der Rückkehr, eine Form wiegender Beschwichtigung, die den Grundton mit friedvollem Wohlgefühle als unausbleibliche Folge herbeiführt.

In dieser Form äußert sich sowohl Siegmund in bezug auf Sieglinde, wie Alberich in bezug auf — Fafner, den Wurm.

100. W. **100.** S.



Diejenigen, welche darüber noch erstaunen, haben unsere Arbeit mit nicht besonderm Erfolg studiert. Das Gesetz der Musik als Ausdruck einmal zugegeben, ist es ganz gleich, ob dort oben auf der Bühne eine dem Tode liebevoll sich hingebende Jungfrau oder ein wilder Wurm in seiner Mordhöhle erscheine. Wohl aber zwang es den schaffenden Künstler, dem dies Gesetz die eigentliche Freiheit — die Genialität — seines Schaffens bedeutet, denselben Urtypus auf wundervolle Weise den beiden grundverschiedenen Individuen charakteristisch anzupassen, indem er Siegmund zart und innig der unselig Geliebten sein Friedensschlummerlied singen läßt: „So ruhe denn aus, bis die Schlacht gekämpft, und Frieden dich erfreu!" (160. 2. 3—5), oder wenn sein Alberich mit heuchlerischem Zureden dem plumpen Ungetüm den ungestörten Schlaf des Besitzes verspricht: „und ruhig schläfst du lang!" (137. 1. 2—5.)

Dies sei unser Abschiedsgruß, unser „Fahre wohl!" und „Gute Nacht" an unsere erschöpften, aber getreuen Leser! Mögen sie die Anstrengung, die wir ihnen mit vollem Bewußtsein zugemutet

haben, dadurch wieder auszugleichen suchen, daß sie nun sich selber anstrengen, die Sache, die wir angeregt, ernstlich weiter zu verfolgen und auszubilden. Ohne Anstrengung — kein Erfolg! Durch Not ans Ziel. Wir schließen zwar unsere Arbeit mit der Schlummerparallele, aber die Sache soll nicht einschlafen. Wir denken, sie hat noch gute Zeit bis zur „Einbettung" in irgend einen allgemeinen Paragraphen der deutschen Ästhetik der Zukunft, Kapitel:

„Musik als Ausdruck."

Diese Arbeit ist zuerst in den „Bayreuther Blättern" 1894—1903 erschienen. Wir wollen nicht verfehlen, darauf hinzuweisen, daß inzwischen Versuche auf Grund derselben Anschauung vom Wesen der Musik, wenn auch in anderer Weise, angestellt worden sind, zuerst durch Dr. K. Steinfried und neuerdings sehr eingehend durch Dr. K. Mey in dem Buche „Die Musik als tönende Weltidee" (1901/2).

„Leitmotive."

Als Nachwort.

„Nirgends wirkte die Reflexion auf mich ein."
(Rich. Wagner, Ges. Schr. IV. 325.)

Unter den Worten, welche die moderne französische Sprache von den Deutschen übernommen hat, wird auch »le leitmotif« genannt. Aber woher stammt das deutsche Wort? Sicherlich aus der Beschäftigung mit der musikalischen Form der Wagnerschen Dramen. Seit etwa 30 Jahren ist es bei uns in Gebrauch, um diejenigen melodischen Typen zu bezeichnen, welche der Meister selbst in „Oper und Drama" abwechselnd mit Hilfe der Begriffe: „das Unaussprechliche der Gebärde", „die plastischen Gefühlsmomente", „zu melodischem Moment verdichtete Grund- (oder Haupt-)Motive der dramatischen Handlung", endlich auch: „Gefühlswegweiser" (durch den Bau des Dramas) zu erläutern gesucht hatte. Vielleicht hat sich zuerst einmal aus diesen „Gefühlswegweisern" der Begriff des „Leitmotivs" gebildet? Jenem tiefsinnigen Worte gegenüber klang dieses wohl banal genug, um in der Folge als Redensart auch in vielerlei, der Musik weit abliegenden Beziehungen verwandt zu werden. Wer es „erfunden" hat, scheint nicht mehr festzustellen. Erzählt die Legende, ich sei der Schuldige, so könnte ich doch nicht mit gutem Gewissen behaupten, daß ich mir dessen bewußt wäre. Der erste, meines Wissens, der in Wagnerschen Werken der Verwendung bestimmter musikalischer Motive ernstlich nachspürte, war Gottlieb Federlein in Amerika. Seine in den Jahrgängen 1871 und 1872 des „Musikalischen Wochenblattes" von E. W. Fritzsch erschienenen „Versuche einer

musikalischen Interpretation" des „Rheingold" und der „Walküre" regten mich an, da weiteres von ihm leider nicht folgte, zuerst zum Privatstudium im Herbst 1874 das Vorspiel zu „Siegfried" mir auf ähnliche Weise auszudeuten. Diese später im „Musikal. Wochenblatt" veröffentlichte kleine Studie hatte Franz Liszt gefallen, der mich daraufhin bei den Vorproben 1875 in Bayreuth zur Fortsetzung der Arbeit ermutigte. Noch während meine eingehende Erläuterung des Motivlebens im „Siegfried" 1876 im „Musikalischen Wochenblatt" allmählich zum Abdruck kam, forderte der Leipziger Verleger Edwin Schloemp mich auf, den ganzen „Ring" von diesem Gesichtspunkte aus, aber in kürzerer Fassung, zu interpretieren und damit eine Art von „Leitfaden" für die damals noch recht wenig vorbereitete Mehrzahl der ersten Festspielgäste zu schaffen. Mußte dies in drängender Eile geschehen, so war es mir nun um so lieber, daß ich mich im „Musikal. Wochenblatt" über „Siegfried" und später noch, 1877—1879, über die „Götterdämmerung" in ausführlicher Sonderbesprechung ergänzend auslassen durfte. — Bis dahin war von „Leitmotiven" noch keine Rede gewesen. Sowohl Federlein wie ich sprechen nur von „Motiven" oder „Themen" kurzweg. Auch hatte Federlein die von ihm angeführten Motive nur erst sparsam mit besondern Namen bezeichnet, wie z. B. im „Rheingold" mit Wellen-, Reif-, Entsagungs-, Walhalla-, Flucht-, Dämmer-, Fluch-, Schwert-, Regenbogenmotiv, wovon ich den größten Teil übernommen habe, während von seinen noch seltenern Benennungen in der „Walküre" wohl nur der „Siegesruf der Wälsungen" und das „Schlummermotiv" wörtlich in meinen ersten Leitfaden übergegangen sind. Überhaupt hatte Federlein mehr noch auf den eigentlichen musikalischen Bau der Szenen gesehen und von der gleichsam begleitenden Handlung nur das Nötigste erwähnt; wogegen ich meiner Anlage und Kenntnis nach überall vom Drama ausging und dieses in seinen innerlichen Momenten durch die Hervorhebung der musikalisch gestalteten Hauptmotive seiner Handlung mehr zu erläutern suchte als die Struktur und den Stil der Musik als solcher. Auch

Richard Wagner pflegte stets zu betonen, daß er den Wert dieser Art von Arbeiten in ihrer Beobachtung des poetischen Elementes ersehe. Sein darüber hinausgehender Wunsch nach der Arbeit eines wirklichen Musikers, welche in weiterer Verfolgung des von Federlein angestellten Versuches gerade die reinmusikalische Seite des neuen Stiles in besondern Betracht zöge, ließ sich aller Bemühungen und Anregungen unerachtet bis heute noch nicht in seinem Sinne erfüllen. Sollte die Erfüllung unmöglich sein, weil eben Musik und Poesie in diesen Werken untrennbar sind? — Jedenfalls aber habe ich den Eindruck gehabt, als wenn Wagner als Musiker, oder der Musiker in Wagner, vor den Arbeiten seiner Anhänger, welche die „Leitmotive" aus seiner Musik herauslösten und zu besserer Erkennung mit Namen aus der Dichtung belegten, doch eigentlich wie vor etwas ihm persönlich Fremdem gestanden hätte, dem er als Arbeit des Andern mit Interesse und gern belobend zuschauen mochte, ohne in diesem neugeknüpften Erläuterungsgewebe aus hundert begrifflichen Bestimmungen melodischer Phrasen, woran er ja nie gedacht, sozusagen eine Wiederspiegelung seiner eigensten Schöpfung erkennen zu können. Und das mit Recht! Denn diese seine Schöpfung war im Augenblick, da sie als Musik in ihm erklang, eine völlig unreflektiert musikalische, eine unmittelbare, unwillkürliche, natürliche Sprache in Empfindungsausdrücken, „Gefühlsmomenten", melodischen Formen, deren jede eben nur an ihrer Stelle im Ganzen künstlerische Wirklichkeit und Bedeutung hatte. Ihm als schaffendem Musiker waren die „Leitmotive" nicht nur „Gefühlswegweiser", — deren er, der Wegebahner selbst, ja nicht bedurfte — sondern vielmehr die ganz zu Musik gewordenen leitenden Motive der Handlung, also durchaus etwas Innerliches, „Unaussprechliches", Unbezeichenbares, Namenloses.

Das Wort „Leitmotiv" finde ich nun zum erstenmal gerade erst da, wo es mir daran lag, mögliche Irrtümer über die Beziehungen zwischen der Schaffensart des Künstlers und der Darstellungsweise des Interpreten gründlicher zu widerlegen. Das

war der Fall in der längern Einleitung zu meiner Besprechung der „Motive in Wagners Götterdämmerung“ (Musikal. Wochenblatt Nr. 8/9 von 1877), wo es genau im oben angedeuteten Sinne heißt: „Wie das Drama erst die klare Deutung solches Motivlebens ermöglichte, so begünstigte es auch die eigentümliche formale Ordnung in diesem Leben, wodurch die einzelnen musikalischen Formen zu Leitmotiven werden; denn die organisierte Form des Dramas beruht auf der Ordnung bestimmter Grundideen, die in ihrem Verhalten zueinander eben die ganze Handlung bestimmen. Diese in verschiedener Gestalt, Art, Richtung und Beziehung, gerade wie ihre persönlichen Träger im Drama, stets wieder hervortretenden Grundideen erklingen in der Musik als jene sich wiederholenden Leitmotive, die jedoch, was überall wohl zu bemerken, als musikalische Äußerungsform immer nur den Willensinhalt der Ideen, ihr inneres Wesen als Trieb, Gefühl, Affekt ausdrücken. Niemals ist das Motiv als ein musikalischer Versuch zur Begriffsbezeichnung, niemals als tonale Ausmalung einer Erscheinung zu fassen. Wo die Bewegung der Töne einer äußern Bewegung zu gleichen scheint, da liegt die wirkliche Ursache in dem gleichen Triebe, Affekte, Willen, der sich in der Tonfolge, wie dort in der sichtbaren Bewegung, Geste, Pantomime zum sinnlich wahrnehmbaren Ausdruck bringt. — — Wer das rechte Verständnis vom Wesen der Musik — wenigstens als naive Empfindung — besitzt, der wird in dem Motivleben eines Wagnerschen Dramas keine Reflexionsarbeit und kein bloßes Zusammengewebe und Aneinandergereihe einzelner musikalischer Formen, keine Tätigkeit also des Geistes mit Musikmittelchen von außen hinein, sehen, sondern unmittelbar das richtige empfinden: nämlich das Ganze in all seinen Teilen als die natürliche Äußerungsform eines das Drama im Elemente der Musik, d. h. in der innern, affektiven Wesenheit seiner Aktion, durchlebenden und danach unwillkürlich von innen heraus mit der angeborenen Meisterschaft seiner Kunst zum Ausdruck bringenden musikalischen Genies.“

So hatte ich schon vor 30 Jahren, und ehe ich selbst zum Meister „in die Schule“ kam, die Notwendigkeit und die Pflicht empfunden, die Betrachtung des Motivlebens in seinen Werken vor Mißdeutungen zu bewahren, welche gerade der angestrebten bessern Erfassung des Kunstwerkes hinderlich werden konnten. Denn da der Erläuterer schlechterdings mit Begriffen operieren und zum Verstande seiner Leser reden muß, läuft er von vornherein Gefahr, sowohl in Einzelheiten wie im Ganzen „mißverstanden“ zu werden. Und nicht nur dies! Auch die stets bereite Böswilligkeit hatte es leicht, ein unvermerktes Tauschspiel auszuführen, indem sie das noch wenig belehrte Publikum glauben machte, die notwendigerweise mit reflektierendem Bewußtsein geleistete Arbeit des Interpreten sei tatsächlich die Schilderung der persönlichen Arbeit des schaffenden Musikers, dem daher nun mit scheinbarem Recht die ganz unkünstlerische „Reflexion“ beim Komponieren eines solchen Gewebes aus hundert wohlbenamsten „Motiven“ vorgeworfen werden dürfte. Ja, und obwohl es doch gar nicht gelingen wollte, dem gegenwärtigen Hörer dieser „reflektierten“ Musik selber jenes Gefühl von Kälte und Trockenheit einzureden, welches als die natürliche Eigenschaft solcher abstrakten Künstelei immer wieder ihr nachgesagt ward: so blieb immerhin außerhalb der Hörweite demselben Publikum die Phrase vom Reflektieren in Leitmotiven ein plausibler Vorwurf der Kritik am bewunderten Meister. — Daher bemühte ich mich auch immer von neuem, meinen ersten Aufklärungsversuch im Vorwort zur ersten Auflage des „Leitfadens“ noch weiter auszuführen, noch schärfer zu verdeutlichen, und besonders die Arbeit des Interpreten in ihrer Eigenart der ganz anders gearteten des schaffenden Künstlers möglichst klar und deutlich gegenüberzustellen.*) Wären alle diese Versuche in gleicher

*) Z. B.: In der erweiterten Vorrede zur 4. Auflage (1876), in der oben erwähnten Einleitung zur Erläuterung der „Götterdämmerung“ (1877), im Vorwort zum Leitfaden durch „Tristan und Isolde“ (1880) und endlich in dem kleinen Kapitel „Über die Aufgabe meiner Leitfäden“ (1881), welches die Einführung in den Leitfaden zum „Parsifal“ beschließt.

Weise beachtet worden, wie es andererseits meinen motivischen Erläuterungen selber über Verdienst und Wert zuteil geworden ist, so könnte ein Irrtum in der Auffassung sowohl der Schaffensweise des Künstlers wie der Bedeutung solcher Erläuterungen gar nicht mehr vorkommen. Längst müßte das zum allgemeinen Bewußtsein durchgedrungen sein, was ich im „Tristan"-Leitfaden so ausgedrückt hatte: „Wer den motivischen Bau eines musikalischen Kunstwerks erläutern will, muß gerade umgekehrt verfahren, als wie der schaffende Musiker. Für diesen sind die Motive die natürlichen, organisch erwachsenden Formen der aus seiner Seele quellenden musikalischen Sprache; der Erläuterer aber hat diese nun erst wiederum aus dem organischen Ganzen des Musikwerkes herauszulösen und einzeln, abstrakt, auf Begriffe zu ziehen, um überhaupt darüber reden zu können. — Der schaffende Musiker hat von allen diesen Bezeichnungen nichts gewußt; er hat, wie beim symphonischen Stile so auch beim dramatischen, aus seinem musikalischen Genie für die eben auszudrückende Empfindung oder Gefühlsvorstellung die prägnanteste plastische Form erfunden, um diese nun im Fortgang des Kunstwerks zum reichsten musikalischen Leben weiter zu entwickeln." Und dazu im „Parsifal"-Leitfaden: „Gerade bei der Komposition im musikalisch-dramatischen Stile muß auch in dieser Künstlerarbeit eine ununterbrochen fortwirkende geniale Schöpferkraft mit Notwendigkeit lebendig bleiben; denn es gilt da nicht nur ein tonales Bauwerk von kunstvoller Schönheit zu errichten, sondern das ganze Drama, der Dichtung entsprechend, in allen seinen feinsten Bewegungen und Schattierungen, Stimmungen, Empfindungs- und Handlungsmomenten musikalisch nachzuleben. Im dramatischen Stil ist also die Durchführung der Themata selbst das stete lebendige Bild des Dramas, von seiner musikalischen Seite betrachtet, d. h. nach den innern, seelischen Potenzen seiner dichterischen Momente und Motive." Wenn ich also auch persönlich, vom Drama ausgehend, gerade diese dichterischen Momente und Motive als solche zunächst in das Auge faßte und nach ihnen auch dann die Namen für die musikalischen Motive zu bilden

versuchte: so wußte ich doch und deutete immer wieder darauf hin, daß die Erläuterungsmittel anderer Art sein mußten als die erläuterten Objekte — daß also jene notwendigen begrifflichen Bezeichnungen der musikalischen Motive in der Tat vielmehr nur eben Bezeichnungen der vom Verstande faßlichen poetischen Motive sein konnten, welche dem Künstler zu musikalischen, d. h. unbegreiflichen Formen erst geworden waren. Geworden, ihrer Art gemäß, ohne Reflexion — mit Notwendigkeit! Denn was Wagner selbst über sein künstlerisches Schaffen seinen Freunden sagte: „Mein Verfahren war neu, es war mir aus meiner innersten Stimmung angewiesen, von dem Drange zur Mitteilung dieser Stimmung aufgenötigt; ich mußte einen durch die äußere Erfahrung mir noch nicht angewiesenen Weg als Künstler einschlagen, und was hierzu drängt, ist Notwendigkeit, tiefempfundene, nicht aber mit dem praktischen Verstande gewußte, zwingende Notwendigkeit" — dasselbe läßt sich auch auf die neuen Formen anwenden, welche sein Kunstschaffen aus der gleichen Notwendigkeit annahm, indem es das Drama neu schuf aus der Musik.

Gewiß ist es bei allen dreißigjährigen Erfahrungen in betreff der Auffassung des Motivlebens in Wagners Werken am bedauerlichsten, daß man dabei überhaupt noch soviel zu erklären hatte und nicht die reine Freude der Entbehrlichkeit genießen durfte, welche hervorgerufen wäre durch ein sicheres Bewußtsein von der Bekanntschaft des immer „Wagnerianischer" gewordenen Publikums mit Wagners eigenen Gedanken und Aussprüchen über eine so wichtige Seite seiner Kunst. Dieses Bewußtsein und diese Bekanntschaft fehlen noch heute viel zu sehr, und wohl nur deshalb ist es möglich, daß in öffentlicher Presse noch immer gelegentlich über die Reflexionsarbeit der Motive ruhig fortgeschrieben werden kann, während das Publikum im lebendigen Kunstgenuß die Wagnersche Musik mit Wonne in sich schlürft, und wenn es hier und da einmal aus der Stimmung fällt, dies mit nichten eine musikalische Verstimmung bedeutet, sondern — abgesehen von der so häufigen Schuld der Darstellung — wohl lediglich durch ein noch immer

vorhandenes Mißverstehen der Bedeutung dieser Werke als Dramen veranlaßt wird. Es ist die (gleichfalls noch vielfach unverstandene) Aufgabe von Bayreuth, den mehr oder minder musikalischen Schwärmern die Augen darüber zu öffnen, daß der Zweck einer „Wagner-Vorstellung“ der ist: ein Drama zu erleben, nicht in überall unmöglicher „Muster“-Darstellung, aber in dramatischer Darstellung. Durch eine solche dramatische Darstellung erscheint dann auch das musikalische Motivleben sofort in das rechte Licht gesetzt, und wer die eine recht versteht, versteht auch das andere in des Meisters Sinne.

Im dritten Teil von „Oper und Drama“, welcher „Dichtung und Tonkunst im Drama der Zukunft“ behandelt, beginnt der fünfte Abschnitt (Ges. Schr., 1. Ausg., S. 215) mit dem bedeutungsvollen Begriff des „Sprachvermögens des Orchesters“, welches sogleich — scheinbar paradox — dahin bezeichnet wird: „daß es das Vermögen der Kundgebung des Unaussprechlichen ist“, d. h. aber: „die Tonsprache eines Instrumentes spricht, als reines Organ des Gefühls, gerade nur das aus, was der Wortsprache an sich unaussprechlich ist.“ Es ist also kein an sich Unaussprechliches, daher nur Gedachtes, sondern ein nur dem Verstandesorgan Unaussprechliches, daher ein Wirkliches, das die Instrumente des Orchesters kundtun. Ist dies aber das einzige Unaussprechliche im Kunstwerk? Wagner fügt alsbald zur Wortsprache — dem Wortverse der Dichtung — ein zweites hinzu: die Gebärde. Eine rein verstandesmäßige Mitteilung bedarf der Gebärde nicht, sie würde eher durch sie gestört werden; dagegen „die Mitteilung eines Gegenstandes, den die Wortsprache nicht zu völliger Überzeugung an das Gefühl kundgeben kann, also ein Ausdruck, der sich in den Affekt ergießt, bedarf durchaus der Verstärkung durch eine begleitende Gebärde.“ Indem nun in solchem Falle die Gebärde dem Auge das mitteilt, was der Wortsprache an den Verstand mitzuteilen nicht mehr gelang, so fehlt doch noch dieser selbigen Mitteilung an das Auge das „entsprechende Gleichgewicht“ der Mitteilung an das Gehör, um das Gefühl voll-

kommen zu befriedigen. Denn schon war ja das Gefühl selber weit über die bloße Verstandesvermittlung erhoben zu der Sphäre des musikalischen Ausdruckes, der die Wortsprache der Dichtung zur Melodie werden ließ, so daß auch die Sprache der Gebärde, gleichfalls an das Gefühl sich wendend, nun erst in dieselbe Sphäre erhoben, auch die Gebärde sozusagen zur Melodie werden mußte, um die vollbefriedigende Einheitlichkeit des künstlerischen Ausdrucks zu erzielen. Hatte doch andererseits jene besondere Gefühlserregung, welche den Wortvers zur Melodie zu erheben vermochte, gerade auch die verdeutlichende Neigung der begleitenden Gebärde erst verursacht, die bei minder erregtem Gefühle zum wenigsten auch minder bedeutsam der Wortsprache als verstärkendes Moment sich anzuschließen gebraucht hätte. Aber das gerade dieser bedeutsamen Gebärde nun auch musikalisch Entsprechende, d. h. der melodische Ausdruck des Unaussprechlichen der bloß dem Auge sich kundgebenden Gebärde für das Ohr, der eben war in der aus dem erregten Sprachausdrucke erblühten sogenannten Versmelodie nicht mit enthalten. „Das in der Worttonsprache Unaussprechliche der Gebärde vermag nun aber die von dieser Wortsprache gänzlich losgelöste Sprache des Orchesters wiederum so an das Gehör mitzuteilen, wie die Gebärde selbst es an das Auge kundgibt." Die Orchestersprache im Drama wäre somit als musikalische Gebärdensprache aufzufassen, eine Sprache, die nur erst dann als vollendeter Kunststil möglich war, nachdem an Stelle der stereotypen, undramatischen Pantomime in Ballet und Oper die Fülle innerlich beseelter und bedeutungsvoller Gebärden eines wirklichen Dramas getreten und damit überhaupt auch erst etwas „Unaussprechliches" in der Gebärde durch die Musik auszusprechen war.

Die Bedeutung der Gebärde im Drama, als Verdeutlicherin der dichterischen Absicht, beschränkt sich aber nicht auf die einzelnen Handlungsmomente, die in ihrer künstlerischen Gedrängtheit und über das Leben erhobenen Bedeutsamkeit nur wieder in einem gedrängten und erhobenen pantomimischen Ausdrucke sich dem Gefühle verständlich machen konnten. Sie erweitert sich ferner zu

der „drastischen Unterscheidbarkeit“ der einzelnen Individualitäten, welche im Drama scharf abgegrenzt „in unendlich wechselvollen Beziehungen zueinander stehen, aus denen die mannigfaltigsten Momente und Motive der Handlung sich entwickeln.“ Man erkennt auch im Leben das Individuum an der Art seiner Gebärde. Es ist sozusagen ein Komplex von Gebärden, doch beherrscht von der Eigentümlichkeit einer besondern, charakteristischen Gebärde. Diese Gebärde ist der Typus des Individuums. Der Typus blieb nur Maske, solange das Drama nicht die Freiheit besaß, das Individuum in all seiner Gebärdenfülle sich ausleben zu lassen. Die dramatischen Individuen unserer Kunst tragen keine typischen Masken mehr. Sie haben „das rechtfertigende Sprachvermögen“ empfangen, sich als besondere, gerade so und nicht anders sich kundgebende Individualitäten in allen dramatischen Vorgängen zu gebärden und zu äußern. Der „unendlich erregende Eindruck“, den der Anblick dieser von der dramatischen Absicht bedeutsam erhobenen und gesteigerten Individualitäten auf unser Auge hervorbringen muß, bedarf zur Ergänzung, Rechtfertigung und Verdeutlichung auch eines ihm vollkommen entsprechenden Eindruckes auf das Gehör, d. h. eines musikalischen Ausdruckes des in ihm enthaltenen Unaussprechlichen. Nicht nur das Unaussprechliche in der einzelnen Gebärde, auch dasjenige in der Erscheinung des einzelnen Individuums, des sich Gebärdenden selbst, im Verhältnis zu andern, sich anders Gebärdenden, wird also durch jene musikalische Gebärdensprache des Orchesters zu melodischem Ausdruck gebracht und dem Gefühle dergestalt vollkommen verständlich mitgeteilt (S. 224).

Nehmen wir zu allem bisher von Wagners eigenen Darlegungen hier Mitgeteilten ein Beispiel aus seinen Werken. — Man erinnere sich an ein besonders prägnantes Motiv aus der Orchestermusik des „Ringes“. Das „Schwertmotiv“ erscheint zunächst als musikalischer Ausdruck einer bedeutsamen großen Gebärde: Wotans Gebärde bei der ersten Erfassung des Gedankens an die rettende Heldenschaft. Das Motiv zuckt auf den Tönen des C-dur-Dreiklangs rein und stark empor, also daß man dabei das Bild

eines schwungvoll erhobenen Schwertes vor sich aufblitzen zu sehen wähnt. Man würde aber wahrscheinlich nicht gerade dieses materielle Bild so zweifellos bestimmt mit dem „Auge des Gehörs" dem Motive entnehmen, wenn nicht im spätern Verlaufe des Dramas diese Tonfolge stets an die Erscheinung oder Erwähnung des Wotanschwertes sich anschlösse. Man würde ohnedies wohl nur erst die sichere Gefühlsvorstellung eben der heroisch kraftvoll sich aufschwingenden Gebärde allein haben. Die Deutung auf das Schwert wäre eine nachträgliche, auf Grund rückwärts schauender Vergleichung. Aber eben jene Gebärde allein sprach dem Meister, angesichts des szenisch verwirklichten Dramas, noch nicht deutlich genug zum Gefühle: sie sagte noch nicht, was Wotans Gebärde in diesem Augenblicke ihm besagte. Konnte sie das überhaupt? Einen Gedanken an noch Unausgesprochenes, Ungeschehenes, solch einen Gedanken ausdrücken? — Dies überstieg die Fähigkeit der Gebärde. Daher ließ Wagner als Hilfs- und Bindemittel für das Auge ein wirkliches Schwert schon an dieser Stelle des Vorspiels erscheinen, und das zugleich erklingende Motiv drückte nun auch für das Ohr den dem Auge sich darbietenden Schwung dieses Schwertes, d. h. das Unaussprechliche dieser Gebärde, ihren heroischen Gefühlsinhalt, unmißverständlich aus. Das war Klarheit, das war Gegenwärtigkeit, das war Stil, wie es Wagner überall verlangt und gibt. Man fühlt es nun unmittelbar: in die Welt der Verträge, worin man sich bisher befand, ist das Schwert getreten. Und damit war die Möglichkeit eröffnet, auch späterhin, ohne daß das Schwert selbst erschien — so bei Sieglindens heimlich auf das noch unerkannte Schwert im Eschenstamm weisendem Blick —, den Gedanken an dieses Moment, an dieses Symbol des Dramas, durch dieselbe Tonfolge zum Gefühlsausdruck zu bringen, und zwar das gedachte Schwert sowohl, als auch den Gedanken des Schwertes, wie ihn das Drama inzwischen weiter ausführte, musikalisch dem Gefühle zu vergegenwärtigen. Nicht anders aber auch den Gedanken an den heroischen Schwertträger selbst: an die Heldennaturen, deren charakteristische Individual-

gebärde eben der Schwertschwung ist, sobald sie es sich erst gewonnen haben. Denn zuerst ist in diesem Drama das Schwert, und danach erst kommt der Held dazu, der zuvor wie Siegmund im „Harst“ nur Speer und Schild geführt, oder wie Siegfried waffenlos mit überstarker Hand alle Schwertversuche des Zwergenschmiedes zerschlug. So entwickelt sich denn auch aus dem einfachen Schwertmotiv im Verlauf des Dramas ein zweites Motiv, eine erweiterte melodische Gebärde: nicht nur der Schwertschwung als solcher allein, auch eine aufjubelnde Freudigkeit an der Schwertführung, dem Schwertbesitz, der Schwertheldenschaft, personifizierte sich gleichsam in der spätern Fanfarenform, welche das Schwertmotiv übergehen läßt in den gemeinsamen Schluß der Siegfriedmotive. Ich habe es das „Schwertwartmotiv“ genannt. Dies nun ertönt, wie in allmählicher Bildung zu bestimmter Motivbedeutung erst begriffen, zuvörderst schon in der Szene der „Todkündung“ im 2. Akt, deutlicher dann in der Szene der ersten Weissagung Brünnhildens an Sieglinde im 3. Akt der „Walküre“ — also bei den gegensätzlichen Botschaften des Heldentodes — der Heldengeburt. Das Schwert ist immer dabei. Im erstern Falle drückt sich in dem angefügten Aufschwunge nur erst allein die große Gebärde Siegmunds selber aus, womit er das Schwert über der ohnmächtigen Sieglinde schwingt, „zwei Leben mit einem Streich“ zu treffen. Nicht freudiges Aufjubeln, sondern die ganze Kraft der Verzweiflung dieses wild-trotzigen Entschlusses ertönt hier in dem neuen Schlusse des Schwertmotivs, der bis zum As des übermäßigen C-moll-Dreiklangs emporzuckt. Das affektive Übermaß schlechthin, wie es sich eben darin dem Gefühle musikalisch ausdrückt, wird spezialisiert durch die zugleich in der sichtbaren Gebärde dem Auge sich mitteilende dichterische Absicht. Soll uns aber mit diesem Schlusse, den wir später erst als verwandt den Siegfriedmotiven kennen lernen, etwa schon jetzt verraten werden, daß das zweite vom Schwert bedrohte Leben das Siegfrieds sei? An dieser Stelle tritt der Gedanke gewiß noch ganz zurück hinter die Gebärde, Siegfried hinter Siegmund. Aber im 3. Akt,

als Brünnhilde der Sieglinde den kommenden Helden prophezeit hat und zum ersten Male den Namen „Siegfried“ — als ihre intuitive Erfindung — nennt: „Siegfried erfreu' sich des Siegs!“ — da leitet den beseligten Antwortgesang Sieglindens das alsbald in rascher Verkürzung einfallende Schwertmotiv mit demselben nun freudig jubelnden Aufschwung zur Dominante des hellen G-dur ein, den wir jetzt schon aus dem soeben vorher, wieder in As, erklungenen Siegfriedsmotiv kennen: „Der neu gefügt das Schwert einst schwingt.“ — Nun hat sich mit der großen Gebärde der dankerfüllt ihre Arme erhebenden Mutter — das Gegenbild zu jenem Schwertschwung des Vaters gegen Mutter und Kind — auch der Gedanke an dies Kind selbst, an Siegfried, den Schwertfüger, den Schwertschwinger, den Siegesfrohen, vereint. Jetzt fällt aus dieser Stelle für uns ein neues Licht zurück auf jene im 2. Akt; jetzt erst dürfen wir uns sagen, was das Motiv an sich dort uns noch nicht sagte: daß das damals bedrohte Leben das Siegfrieds war, das nun gerettet werden soll. Und damit ist aus dem Gebärden- und Gedankenmotiv jenes an eine bestimmte Person sich heftende geworden, als welches es dann später im „Siegfried“ wiederkehrt. — Wir haben es im Verlauf der Handlung dramatisch werden sehen und demgemäß melodisch sich bilden hören. Fragt nun etwa noch jemand, ob nicht auch hier (wie vor einst im Vorspiel das wirkliche Schwert) die wirkliche Person, der Held, vor uns hätte auftreten müssen, und danach erst, beim Gedenken an ihn, wie er uns einst erschienen, das Motiv auch ohne entsprechende Erscheinung zu unserm Gefühle hätte sprechen dürfen? — Hier ist eben jenes Unaussprechliche der Tonsprache zu berücksichtigen. Der Verstand entnimmt dem Wortverse die Hindeutung auf einen kommenden Helden. Das Unaussprechliche darin für das Gefühl ist nicht der bestimmte, sogar schon genannte Held, sondern die sich in ihm einst verkörpernde Heldenart. Diese kennen wir aber schon durch die verschiedenen Kundgebungen der Musik beim Ertönen jenes uns längst bekannten Schwertmotivs. Wir wissen: es ist die Heldenart, welche allein

das Götterschwert gewinnen und schwingen kann. Wir wissen auch jetzt durch das Drama, was wir im Vorspiel noch nicht wissen konnten, daß das Schwert, welches Wotan einst schwang, — daß die große Gebärde jenes ersten göttlichen Schwertschwunges über die Vertragswelt — den Gedanken an solche einzig rettende Heldenschaft in die Tragödie Wotans eingeführt hatte. Wir wissen auch das ganze Schicksal des noch ungeborenen Schwertschwingers und Schwertschmiedes aus dem miterlebten Schicksal seiner Eltern, die der Schwertgewinn verband. Nun wissen wir dies alles, und nun bedeutet uns auch das Schwert mehr als ein Schwert, nun sagt uns auch die Tongebärde des Schwertmotivs mehr als das unaussprechliche Gefühlsmoment eines bloßen Schwertschwunges, wenn auch in Götterhand. Die erweiterte Tongebärde sagt uns nun, daß der Heldengedanke Wotans sich weiterschwingt in freudigem Anruf an ein Kommendes, ein Übermächtiges, Siegbringendes, wovon die Dichtung nur erst ahnungsvoll spricht. Was das Wort, der „Name", hier prophezeit, das weiß die Musik schon als tönende Wirklichkeit des Heldengedankens und feiert es mit dem Jubelschluß der Fanfare. Denn sie hat das ganze Drama Wotans und der Wälsungen beseelend mitgelebt, ausgelebt. Aber erst dann, wenn der wirkliche Held erscheint, ist das Motiv auch wieder Ausdruck seiner Gebärde: „mit dem Schwertwart-Motiv macht er sich an die Arbeit", das Schwert neu zu schmieden. Und von nun an bleibt dann das erweiterte Schwertmotiv auch der Ausdruck der siegreichen Individualität, welche sich von allen andern dadurch unterscheidet, daß sie allein das Wotansschwert „zu ganz" schmieden konnte.

An diesem einen Beispiel haben wir ersehen: erstens, daß die Orchestersprache nicht nur die sichtbare Gebärde selbst, sondern auch, nachdem diese einmal ihren Tonausdruck gewann, die Gebärde als Erinnerungsbild, als „gedenkenden Gedanken", aussprechen kann; und zweitens, wie aus der einzelnen tönenden Gebärde, in der Erweiterung durch das gedankliche Moment, die tönende Individualität sich auswächst. Sie kann auch auf

andern Wege, auch ganz unmittelbar als ergreifende wirkliche Einzelerscheinung zum Ertönen gelangen, wie z. B. Siegfried in seinem „Waldknabenrufe", Walter von Stolzing in seinem ritterlichen Auftrittsmotiv, — also dort als Ruf, hier als Schritt — beides als die bestimmende, typische Charakteristik im Erscheinungseindrucke der Persönlichkeiten. In unserm, hier erörterten Falle aber diente die Motivbildung gerade besonders gut dem Zwecke, zugleich mit der Charakterisierung einer Individualität die Kundgebung des Gedankens an eine Gebärde durch die Sprache der Motive zu erläutern. Wie das Schwert- zum Schwertwart-Motiv wird, das ergibt sich da mit derselben Klarheit in der Musik, als wie der Schwertwart zum Schwert kommt im Drama.

Wagner selbst spricht sich in „Oper und Drama" über diese Bedeutung der Motive als Ausdruck des Gedankens an eine Gebärde, also als vergegenwärtigende Kundgebungen einer ungegenwärtigen, frühern Gebärde oder auch einer frühern melodischen Wortäußerung unter anderm folgendermaßen aus: „Ein musikalisches Motiv kann auf das Gefühl einen bestimmten, zu gedanklicher Tätigkeit sich gestaltenden Eindruck nur dann hervorbringen, wenn die in dem Motiv ausgesprochene Empfindung vor unsern Augen von einem bestimmten Individuum an einem bestimmten Gegenstand als ebenfalls bestimmte, das heißt wohlbedingte, kundgegeben ward. Der Wegfall dieser Bedingung stellt ein musikalisches Motiv dem Gefühl als etwas Unbestimmtes hin" (Schwertmotiv ohne Schwert!), „und etwas Unbestimmtes kann in derselben Erscheinung noch so oft wiederkehren, es bleibt uns immer nur eben ein wiederkehrendes Unbestimmtes" (Schwertmotiv bei Sieglindens Blick!), „das wir aus einer von uns empfundenen Notwendigkeit nicht zu rechtfertigen und daher mit nichts anderm" („Walküre" mit „Rheingold") „zu verbinden imstande sind." (S. 231.) Das ist die deutlichste Erklärung solcher Momente, wie des ersten Erklingens des Schwertmotivs im Vorspiel, welches die Erscheinung des Schwertes erforderte, damit es nicht als etwas Unbestimmtes, erst nachträglich zu Erklärendes, zum Gefühl des Hörers spreche. Das

Gebiet der Ahnungen, welches den Gegensatz zu den Erinnerungen bilden würde, indem da wirklich Motive ertönen könnten, die noch durch keinen Wortvers und keine Gebärde zuvor bestimmt wurden, dies Gebiet beschränkt Wagner dort auf diejenigen Stellen, „wo die Gebärde vollkommen ruht, und die melodische Rede des Darstellers gänzlich schweigt, also da, wo das Drama aus noch unausgesprochenen innern Stimmungen heraus sich vorbereitet.“ Wir denken dabei vor allem an die musikalischen Vorspiele, welche die wesentlichen Motive der folgenden Handlung bereits in einem symphonischen Satze uns vorführen, ohne daß wir noch die dramatische Bedeutung dieser Motive kennen, das heißt ihr Entstehen aus Wortvers oder Gebärde im Drama selbst erlebt hätten. Es ist gleichsam erst ein künstlerisches „Stimmen“ fürs Drama, im Orchester. „Die bis dahin noch unausgesprochenen Stimmungen“, sagt Wagner, „vermögen vom Orchester in der Weise ausgesprochen zu werden, daß ihre Kundgebung den, von der dichterischen Absicht als notwendig bedingten Charakter der Ahnung an sich trägt.“ „Eine solche ahnungsvolle Stimme hat der Dichter uns zu erwecken, um aus ihrem Verlangen heraus uns selbst zum notwendigen Mitschöpfer des Kunstwerkes zu machen. Indem er dieses Verlangen in uns hervorruft, verschafft er sich in unserer erregten Empfänglichkeit die bedingende Kraft, welche die Gestaltung der von ihm beabsichtigten Erscheinungen gerade so, wie er sie seiner Absicht gemäß gestalten muß, einzig ihm ermöglichen kann.“ (S. 223.) Der Dichter „diktiert“ also gleichsam der absoluten Musik den Ausdruck des nur ihr eigenen Stimmungs- und Ahnungsvollen, ehe er das Drama beginnen läßt, worin er dann nur noch durch Wort und Gebärde die Musik zum Ausdruck des unaussprechlichen Inhalts seiner Absicht veranlaßt.

So hätten wir denn also jetzt eine Dreiheit der Motivbedeutung: erstens das gegenstandslos absolut gebrachte Motiv als symphonische Kundgebung der Ahnung der dichterischen Absicht des Bevorstehenden, außerhalb der wirklichen dramatischen Handlung und Bewegung: Zukunftsmotiv; zweitens das zuerst mit der

bestimmten dramatischen Gebärde und Erscheinung oder auch mit einem bestimmten Wortvers im Drama selbst gebrachte Motiv der melodischen Kundgebung des Unaussprechlichen im Gegenwärtigen: Gegenwartsmotiv; und drittens das in der Folge der dramatischen Handlung bei der schweigenden Erinnerung an eine früher gegenwärtige Gebärde, Erscheinung, Wortäußerung im Drama wiederkehrende Motiv der musikalischen Verwirklichung des Gedankens an das Gewesene: Vergangenheitsmotiv. — Von all diesen Motiven bleibt immer das letztere am meisten und fast einzig dem Mißverständnisse ausgesetzt, das sich so leicht an den Begriff des „Gedankens" hängt, indem es bei diesem Wort nur ein dem musikalischen Empfinden gerade entgegengesetztes logisches Denken, nicht aber das sprachlich darin sich ausdrückende Gedenken in Betracht zieht. Es ist gut, hierüber noch etwas mehr von Wagner selbst zu hören, der nicht bemüht genug sein konnte, den Vorwurf der „denkenden Musik" oder des „denkenden Musikers" von sich und seiner Kunst abzuwehren. „Etwas, was nicht zuerst einen Eindruck auf unsere Empfindung gemacht hat, können wir auch nicht denken, und die vorangehende Empfindungserscheinung ist die Bedingung für die Gestaltung des kundzugebenden Gedankens. Auch der Gedanke ist daher von der Empfindung angeregt und muß sich notwendig wieder in die Empfindung ergießen; denn er ist das Band zwischen einer ungegenwärtigen und einer gegenwärtig nach Kundgebung ringenden Empfindung." (S.228.) Und weiterhin: „Der Mitteilende, wenn er im Gedenken einer (bestimmten) Empfindungserscheinung sich aus diesem Gedenken wiederum zur Kundgebung einer neuen, abermals gegenwärtigen Empfindung gedrängt fühlt, nimmt dieses Gedenken jetzt nur als geschilderten, dem erinnernden Verstande kurz angedeuteten, ungegenwärtigen Moment so auf, wie er in derselben Versmelodie, in der es zu jener — jetzt der Erinnerung anvertrauten — melodischen Erscheinung sich äußerte, das Gedenken einer frühern, uns ihrer Lebendigkeit nach entrückten Empfindung als empfindungzeugenden Gedanken kundgab." (Man denke etwa an die kurze

Andeutung des Minnetraumes der entschlummerten Sieglinde im 2. Akt, welche, in den Worten Siegmunds: „Der Traurigen kost ein lächelnder Traum“ enthalten, für unser Gefühl sich zugleich vollbestimmend ausdrückt durch die im Orchester wieder ertönende Weise von Siegmunds Lenzesliede: „Winterstürme wichen dem Wonnemond“). „Wir, die wir die neue Mitteilung empfangen („Sieglinde träumt“), vermögen aber jene, jetzt nur noch gedachte Empfindung, in ihrer rein melodischen Kundgebung selbst, durch das Gehör festzuhalten (das „Lenzeslied“): sie ist Eigentum der reinen Musik geworden, und, von dem Orchester mit entsprechendem Ausdruck zur sinnlichen Wahrnehmung gebracht, erscheint sie uns als das Verwirklichte, Vergegenwärtigte des vom Mitteilenden soeben nur Gedachten.“ (Sieglinde träumt einen Liebestraum; er führt sie in den Lenz ihrer Kindheit zurück.) Kurz: „die Musik kann nicht denken; sie kann aber Gedanken verwirklichen, das heißt ihren Empfindungsinhalt als einen nicht mehr erinnerten, sondern vergegenwärtigten kundtun.“ (S. 229.)

„Eigentum der reinen Musik“ also sind alle jene Motive geworden, die einmal der dichterischen Absicht entsprechend das Unaussprechliche in Wortvers oder Gebärde melodisch ausgedrückt haben und nun, mit der gegenwärtigen Erscheinung oder Äußerung verbunden oder die frühere in der Erinnerung vergegenwärtigend, im Laufe des Dramas als verwirklichte Kundgebungen des Gedankens wiederkehren. Als Eigentum der nicht und niemals denkenden Musik leben und erscheinen sie vor allem dem Musiker selber, und als dieses sollen sie auch von allen denen mit vollem Bewußtsein aufgefaßt bleiben, die sich durch einen nachspürenden Interpreten nun wiederum die einzelnen Momente dieses eigentümlichen musik-eigenen Motivlebens durch einen notwendig gedanklichen Prozeß, durch begriffliche Bezeichnungen und verstandesmäßige Schilderung der im Werke als musikalische Form sich kundgebenden dichterischen Absicht erläutern lassen. Nicht die Musik denkt da, sondern lediglich der Interpret; nicht der Musiker hat da ver-

standesmäßig geschaffen, sondern der Verstand sucht zu beweisen, in welcher Form das Unaussprechliche im Drama, das nur die Musik auszudrücken vermag, zur äußern tönenden Erscheinung gelangt. Indem aber alle diese einzelnen melodischen Momente und Motive, mögen sie als Ahnungen, Tatsachen oder Erinnerungen aus dichterischer Absicht zu musikalischem Ausdruck geworden sein, eben völlig „Eigentum der Musik" geworden sind, bilden sie nun zusammen eine große stilistische Einheit von erhobenen Stimmungs- und Gefühlsfaktoren, die geeignet sind, auch das Gefühl des Hörers, dem Drama gegenüber, selbst wo dies sich in der Mitteilung der gegenwärtigen Verhältnisse und Tatsachen zum Ausdruck der reinen Verstandestätigkeit herabsenken muß, immerdar und durchweg auf der gleichen Höhe, der Höhe eben des musikalischen Ausdrucks, zu erhalten. Diese Erhebung und Erhaltung verdankt das Kunstwerk dem Orchester, als demjenigen Sprachorgane, welches die Einheit des Ausdrucks durch sein Motivleben jederzeit zu ergänzen, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gleichsam in eines zusammen zu fassen vermag. „Die gleiche Höhe des Gefühls, von der dieses nie herabzusinken, sondern nur noch sich zu steigern hat, bestimmt sich so durch die gleiche Höhe des Ausdrucks und durch diesen die Gleichheit, das ist Einheit des Inhalts." (S. 248.) Eben durch diese dem Gefühle sich mitteilende Einheit wird auch der Hörer der Werke gleichsam zu einem „Eigentum der Musik"; er wird aufgenommen in das Reich des Unaussprechlichen, und in diesem Sinne, nicht in dem der verstandesmäßigen Deutung der formalen Einzelheiten des Ausdrucks, kann man auch mit Wagner von den „Gefühlswegweisern" reden, die auf der Höhe der Musik, wie auf einem alldurchdringenden Strome, „durch den weitverzweigten Bau des Dramas" leiten, an denen „wir zu steten Mitwissern des tiefsten Geheimnisses der dichterischen Absicht, zu unmittelbaren Teilnehmern an deren Verwirklichung werden." (S. 249.)

War es nun aber auch noch nötig und ersprießlich für den Hörer dieser Werke, daß er außer der „Mitwisserschaft des tiefsten

Geheimnisses der dichterischen Absicht" sich die Kenntnis und Wissenschaft der einzelnen Motive erwerbe, in der Weise, wie sie durch die Interpretation seinem Verstande als begrifflich vermittelte Teile der Gesamtform des musikalischen Dramas mit Namen vorgeführt werden? — Dies schien deshalb noch nötig und ersprießlich zu sein, vor allem, weil in dem Verstandesorgan der einzelnen Menschen eine Menge von Traditionen, Konventionen, fixen Formen und sonstigen Fremdbegriffen angesammelt liegen, durch welche hindurch die Wirkung der neuen Sprache des Unaussprechlichen denn doch nicht so ohne weiteres bis an das Gefühl zu dringen vermag. Der Verstand muß erst ein wenig orientiert werden über die neue Form, um — minder durch sie als Form beirrt — sie als die künstlerisch notwendige Aussprache jenes Unaussprechlichen im Drama zu verstehen, überhaupt das Drama von innen, von der Musikseite, und wiederum das musikalische Werk als Drama zu verstehen. Dann aber auch wird das Gefühl die tiefsten Geheimnisse der dichterischen Absicht und der Musik dieses Dramas überhaupt nicht erfassen können, solange der Verstand der dichterischen Absicht selbst gegenüber noch in allerlei Irren und Engen befangen bleibt; diese aber lassen sich erfahrungsgemäß leichter und gründlicher beseitigen, die dichterische Absicht klarer und lebensvoller begreifen lernen, durch eine Hinleitung auf ihre einfachen Grundmotive an der Hand jener sie völlig vergegenwärtigenden musikalischen Motive, als wie mittels einer umständlichen Texterläuterung, die von mancherlei Voraussetzungen des Wissens ausgehen, alle möglichen verwirrenden Quellenforschungen heranziehen, von verschiedensten Seiten ihrem Objekte näherrücken, in alles erdenkliche Detail sich verlieren und doch dabei immer im wesentlichen unfertig und ungenau bleiben muß. Man wird bei der Erläuterung des Dramas durch die musikalischen Motive sich nie in Nebensächliches verirren; man wird — soweit die begriffliche Sprache das eben zu vermitteln vermag — die Handlung in ihren Grundmotiven dergestalt kennen lernen, daß die innerliche Seite der dramatischen Dichtung, das Beseelende, Leitende, Wirkende, für den Verstand nach außen ge-

kehrt wird. Die musikalischen Motive machen hellsichtiger für die dichterische Absicht. Und nun gewinnt man mit einem Male den doppelten Vorteil: man lernt die dichterische Absicht und die sie kundgebende dramatische Dichtung gründlich kennen, und man bekommt zugleich einen Begriff von der musikalischen Form des Werkes, wenigstens insoweit, wie der Laie mit vorurteilsfreiem Blicke dergleichen aus den melodischen Momenten der „Leitmotive" erkennen kann. Denn — so faßt Wagner selbst noch einmal seine Gedanken über diese Form zusammen: „Diese melodischen Momente werden notwendig aus den wichtigsten Motiven des Dramas entblüht sein, und die wichtigsten von ihnen werden wiederum an Zahl denjenigen Motiven entsprechen, die der Dichter als zusammengedrängte, verstärkte Grundmotive der ebenso verstärkten und zusammengedrängten Handlung zu den Säulen seines dramatischen Gebäudes bestimmte, die er grundsätzlich nicht in verwirrender Vielheit, sondern in plastisch zu ordnender, für leichte Übersicht notwendig bedingter geringerer Zahl verwendete. In diesen Grundmotiven, die nicht Sentenzen, sondern plastische Gefühlsmomente sind, wird die Absicht des Dichters, als eine durch das Gefühlsempfängnis verwirklichte, am verständlichsten; und der Musiker, als Verwirklicher der Absicht des Dichters, hat diese zu melodischen Momenten verdichteten Motive, im vollsten Einverständnis mit der dichterischen Absicht, daher leicht so zu ordnen, daß in ihrer wohlbedingten wechselseitigen Wiederholung ihm ganz von selbst auch die höchste einheitliche musikalische Form entsteht." — — — „Die zu genau unterscheidbaren und ihren Inhalt vollkommen verwirklichenden melodischen Momenten gewordenen Hauptmotive der dramatischen Handlung bilden sich in ihrer beziehungsvollen, stets wohlbedingten — dem Reime ähnlichen — Wiederkehr zu einer einheitlichen künstlerischen Form, die sich nicht nur über die engern Teile des Dramas, sondern über das ganze Drama selbst als ein bindender Zusammenhang erstreckt, in welchem nicht nur diese melodischen Momente als gegenseitig sich verständlichend und somit einheitlich erscheinen, sondern auch die

in ihnen verkörperten Gefühls- oder Erscheinungsmotive, als stärkste der Handlung, und die schwächern derselben in sich schließend, als sich gegenseitig bedingende, dem Wesen der Gattung nach einheitliche — dem Gefühle sich kundgeben. In diesem Zusammensammenhang ist die Verwirklichung der vollendeten einheitlichen Form erreicht, und durch diese Form die Kundgebung eines einheitlichen Inhalts, somit dieser Inhalt selbst in Wahrheit erst ermöglicht." (S. 250 ff.)

Die Bedeutung dieser Form, der „Leitmotive", wird danach schwerlich mehr mißkannt werden können. Deutlicher als der Meister kann niemand darüber sprechen. Ja, man kann danach auch weiterhin die Fälle richtig beurteilen, in welchen der schaffende Künstler in seinen Werken seine „Theorie" noch überschritt.

Leitmotive — Musik als Form; Parallelen — Musik als Ausdruck — so ließe sich in kühnlicher Kürze sagen. Natürlich aber ist diejenige Musik, deren Form das Leitmotiv, gleichfalls einzig und allein „Musik als Ausdruck". Bei den Parallelen fällt nur gerade das für ein Leitmotiv Wesentliche fort: die dichterische Absicht, welche innerhalb ein und desselben Dramas dieser Musik als Ausdruck eben die bestimmte Form der Motive gab. Parallelen sind ähnliche musikalische Ausdrucksformen für ähnliche Empfindungsmomente in verschiedenen Werken. Jede kann an ihrer Stelle ein Motiv des betreffenden Werkes sein; als Parallele zur andern gestellt, verliert sie diese leitmotivische Bedeutung, ist nur noch Ausdruck der in den verschiedenen Werken ähnlich sich äußernden Empfindung. Mitunter finden sich sogar in ein und demselben Werke Parallelen, die dann von manchem fälschlich als Leitmotive gedeutet werden, was zu bedenklichen Künsteleien führt. Man substituiert dann einem allgemeinen Empfindungsausdrucke, einem melodischen Ausdruckstypus eine besondere „dichterische Absicht", einen in den Einzelwerken begründeten dramatischen Zusammenhang. So z. B. wenn man die verwandten rhythmisch-melodischen Bildungen im Gesang der „Rheintochter" („Woge du Welle") mit dem Motiv des Walkürenrittes („Nach Süden wir

ziehen") und mit dem Gesange des Waldvogels („errang nun der Nibelungen Hort") als zusammengehörige Varianten eines leitmotivischen Gedankens auffaßt. Es sind eben nichts als Parallelen, und dabei vom allerallgemeinsten musikalischen Charakter: Bewegungstypen, die man selbst in ein Verzeichnis der eigentlichen Empfindungsparallelen aufzunehmen sich scheuen würde.

Der reine Musiker versteht das noch weniger als die begriffliche Interpretation der „Leitmotive". Er ist darin wie ein Kind, das seine Muttersprache ganz von selber spricht und in der Nachweisung und Anwendung grammatischer Regeln eine höchst überflüssige Bemühung sieht. Auch das Kind ärgert sich an seiner Sprache, wenn es sie als Objekt betrachten soll, statt sie zu sprechen, wie ihm der subjektive Schnabel gewachsen ist. — Tatsache aber sind und bleiben die Parallelen. Sie sind da und bedeuten etwas, — bedeuten sogar viel: das Geheimnis der musikalischen Sprache selbst. Ihre Betrachtung, in der richtigen Weise besonnen angestellt und aufgefaßt, kann sehr nützlich mitwirken zum rechten Verständnisse des Wesens der Musik, der Musik als Ausdruck. Mißdeutungen aber werden auch von ihnen ferner gehalten werden durch eine richtigere, vorurteilsfreiere Auffassung der „Leitmotive".